



Euroopa Liit
Euroopa Sotsiaalfond



Eesti tuleviku heaks

E-kursuse "FLKU.05.169 Üldine teatriajalugu II" materjalid

Aine maht 3 EAP

Madli Pesti (Tartu Ülikool), 2013

Üldine teatriajalugu II FLKU.05.169

Euroopa ja Põhja-Ameerika teatri ja draama arengusuunad 19. sajandi lõpust 20. sajandi keskpaigani.

Kursuse programm

Õppejõud: Madli Pesti, lektor. Kontakt: madli.pesti@ut.ee

Kursuse maht: 3 EAP

Soovituslik eeldusaine: Üldine teatriajalugu.

ÕPIVÄLJUNDID

Kursuse edukal läbimisel üliõpilane:

- teab, kuidas kujunes lavastaja amet ja mis on lavastaja ülesanded teatris;
- omab ülevaadet Euroopa ja USA teatri arengust perioodil 1880 – 1940;
- oskab nimetada ja kirjeldada perioodi tähtsamaid teatreid ja lavastajaid;
- on tuttav perioodi uuendusliku teatriteoreetilise mõttega;
- tunneb perioodi olulisemaid näitekirjanikke ja näidendeid, oskab need asetada üldisesse ühiskondlikku ja teatrikonteksti.

TEEMAD JA KIRJANDUS

Sissejuhatus. 19. sajandi teine pool: eeldused lavastajateatri tekkeks.

LUG: Schutting "Lavastamine kui elukutse ja lavastajateater. Režii tekkimisest ja arengust." – Rmt-s "Teine teater" 1999. Tallinn: Kirjastuskeskus. Lk 351-361.

Naturalismi ja realismi jõudmine Euroopa teatrisse: André Antoine, Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, Otto Brahm. Režiiteatri läbisurumine: Max Reinhardti teatriesteetika.

SEMINAR. LUGEDA:

Ibsen: "Kummitused", "Hedda Gabler"

Strindberg: "Preili Julie" (koos eessõnaga), "Unenäomäng"

Hauptmann: "Kangrud"

Naturalism ja realism Venemaal: Gorki. Vastureaktsioon naturalismile. Sümbolism. Maeterlinck.

KUULATA: Reet Neimar Anton Tšehhovist (AUDIOFAIL Internetis http://www.ylikool.ee/et/13/reet_neimar);

SEMINAR. LUGEDA:

Tšehhov: "Kirsiaed", "Kajakas"

Gorki: "Põhjas"

Maeterlinck "Sinilind"

Soovituslikult lugeda: M. Läänesaar "20.sajandi näitekirjandus. Järelsõna"

Teater USAs.

LUG: Jaak Rähesoo "Eugene O'Neill ja uue ameerika näitekirjanduse algus" – Rmt-s "Hecuba pärast", Tartu 1995. Lk 77–112.

-

Craigi ja Appia teatriideed.

LUG: E. G. Craig "Näitleja ning ülimarionett" – Rmt-s "Teine teater". Lk 139-162.

Soovituslikult lugeda: Appia, Adolphe 1921. Organic Unity – Modern Theories of Drama. Toim. George W. Brandt. Oxford: 1998.

Inglise ja Iiri teater 20. saj. I poolel.

20. saj. alguse radikaalne avangard ja selle suhe teatriga. Futurismist ekspressionismini.

Soovituslikult lugeda Marinetti. The Founding and Manifesto of Futurism. – 20th Century Performance Reader.

Richter, Hans. How did Dada begin? – 20th Century Performance

Reader.

Apollinaire, Guillaume 1903. – Modern Theories of Drama. Toim.
George W. Brandt. Oxford: 1998.

**Teatriavangard 1920. aastate Venemaal. Meierhold ja
biomehhaanika. Tairov. Vahtangov. Mihhail Tšehhov.**

LUG: Schutting "Suur palagan" – Rmt-s "Teine teater". Lk 188-203.

Schutting "Lavastaja ning ülimarionett" – Rmt-s "Teine teater". Lk
330-349.

Mihhail Tšehhov "Tuleviku teater" – Rmt-s "Näitleja tee". Tallinn, 1996.
Lk 278-287.

Riina Schutting "Järelsõna" – Rmt-s "Näitleja tee" Mihhail
Tšehhovist.

A. Kirillov, "Loeng Mihhail Tšehhovist"

Liisa Byckling, "Loeng Mihhail Tšehhovist"

Soovituslikult lugeda Meierhold, Vsevolod. "Teatri ajaloost ja
tehnikast" – Rmt-s "Teine teater", lk 39-77.

Meierhold, Vsevolod. "Palagan" – Rmt-s "Teine teater". Lk. 165-187.

Meierhold, Vsevolod. Meierhold meierholdluse vastu. Artiklikogumik.
Loomingu Raamatukogu 1979/40–42.

Tairov, Aleksandr. "Lavastaja märkmed" – Rmt-s "Teine teater". Lk
233-259, 286-297.

Prantsuse teater 20. saj. I poolel. Copeau ja tema jüngrid.

Saksa poliitiline ja eepiline teater. Erwin Piscator ja Bertolt Brecht.

Artaud` julmuse teater.

LUG: Artaud: "Teater ja katk", "Lavastamine ja metafüüsika", "Teater ja julmus", "Julmuse teatri" I ja II manifest; Grotowski sissejuhatav artikkel – Rmt-s "Esseid ja kirju", Loomingu Raamatukogu 1975:12/13.

NÄIDENDID LUGEDA:

Wilde: "Kui raske on olla tõsine"

Shaw: "Pygmalion"

Brecht: "Kolmekrossiooper",

O'Neill: "Pikk päevatee kaob öösse"

AINEPAKETT asub TÜ raamatukogus.

EKSAM on kirjalik ja koosneb 2 küsimusest. **1)** Perioodide või kunstivoolude iseloomustus ja võrdlus; **2)** Ühe teatritegija tähtsus teatriloo, 5 lausega;

SEMINARIS käimine on kohustuslik. Puudumise korral tuleb eksamil vastata lisaküsimusele seminaris käsitletud näidendite kohta.

Kohustuslik kirjandus:

Oxfordi illustreeritud teatri ajalugu. Tallinn, 2006. 10. peatükk:
Modernistlik teater 1890–1920. 11. peatükk kuni lk 458.

Veel soovituslikku kirjandust:

Brjussov, Valeri. "Tarbetu tõde" – Rmt-s "Teine teater", lk 11-17.

Fischer-Lichte, Erika 2004. History of European Drama and Theatre.
Routledge.

Milling, Jane, Graham Ley 2001. Modern Theories of Performance.
Palgrave Macmillan. – Appia, Craig, Meyerholdist, Copeaust,
Artaud'st

Craig, Edward Gordon 1968. On the Art of the Theatre. *Õppetoolis*.

Strasberg, Lee 1988. A Dream of Passion: the development of the
method. *Õppetoolis*.

Rudnitsky, Konstantin 2000. Russian and Soviet Theatre: Tradition and
the Avant-Garde. *Õppetoolis*.

Soovituslikud näidendid:

Anouilh, Jean. Becket ehk Jumala au. Tallinn: Perioodika, 1968.

Cocteau, Jean. Kolm näidendit. Loomingu Raamatukogu 1978/15-17.

Giraudoux, Jean. Näidendid (Amphitryon; Elektra; Undiin). Tallinn:
Eesti Teatriliit: Eesti Näitemänguagentuur, 2000.

Giraudoux, Jean. Trooja sõda ei tule. "Loomingu" Raamatukogu nr 16-
17. Tallinn: Perioodika, 1972.

Ibsen, Henrik. Peer Gynt. Tallinn: Eesti Raamat, 1998.

Maeterlinck, Maurice. Pelléas ja Mélisande; **[Pimedad; Õde
Béatrice]**. Tallinn: Perioodika, 1996.

O'Neill, Eugene. Iha jalakate all. TÜ Teatriteaduse õppetoolis.

Pirandello, Luigi. Kuus tegelast autorit otsimas. – 20. sajandi näidendeid, Tallinn: Avita, 2006. (+ käsikiri ka TÜ teatriteaduse õppetoolis; fail ÕISis)

Tolstoi, Lev. Kogutud teosed. 11. kd. Näidendid (1886-1910; Esimene viinapõletaja; Pimeduse võim; Hariduse vili; Elav laip; Ja pimeduses paistab valgus; Temast see kõik tuleb). Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1958.

Wilde, Oscar. Salomé. 2002. Tõlk. H.Visnapuu.

Wilde, Oscar. Ideaalne abikaasa. Tõlk. Linnar Priimägi. Fail ÕISis.

Kohustuslike näidendite allikad:

Brecht, Bertolt. Näidendid (Trummid öös; Kolmekrossiooper; Tapamajade Püha Johanna; Ema Courage; Galilei elu; Hea inimene Sezuanist; Švejki Teises maailmasõjas; Härra Puntila ja tema sulane Matti). Tallinn: Eesti Raamat, 1977.

Brecht, Bertolt. Kolmekrossiooper. – 20. sajandi näidendeid. Tallinn: Avita, 2006.

Gorki, Maksim. Näidendid: 1901-1906 (Väikekodanlased; Põhjas; Suvitajad; Päikese lapsed; Barbarid; Vaenlased). Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1959.

Gorki, Maksim. Põhjas. Tallinn: Eesti Raamat, 1987.

Hauptmann, Gerhart. Näidendid (Enne päikesetõusu; Enne päikeseloojangut; Kangrud; Kopranahkne kasukas; Hannele taevaminek; Rose Bernd; Rotid). Tallinn: Eesti Raamat, 1985. *LUG ka järelsõna.*

Ibsen, Henrik. Näidendid I (Ühiskonna toed; Nukumaja; Kummitused; Rahva vaenlane; Metspart; Rosmersholm). Tallinn: Eesti Raamat, 1978

Ibsen, Henrik. Näidendid II (Naine merelt; Hedda Gabler; Ehitusmeister Solness; Väike Eyolf; John Gabriel Borkman; Kui me surnud ärkame). Tallinn: Eesti Raamat, 1981. *LUG ka järelsõna*.

Maeterlinck, Maurice. Sinilind. – 20. sajandi näidendeid, Tallinn: Avita, 2006.

O'Neill, Eugene. Pikk päevatee kaob öösse. "Loomingu" Raamatukogu nr 7-8. Tallinn: Perioodika, 1972.

Shaw, George Bernard. Näidendid (Caesar ja Kleopatra; Major Barbara; Doktori dilemma; Pygmalion; Südamete murdumise maja; Augustus annab oma panuse; Õunakäru). Tallinn: Eesti Raamat, 1972.

Strindberg, August. Valitud näidendid (Isa; Preili Julie; Mäng tulega; Gustav Vasa; Erik XIV; Surmatants; Unenäomäng; Kummitussonaat; Pelikan). Tallinn: Eesti Raamat, 1984.

Strindberg, August. Valitud näidendid. Tallinn: Faatum, 1999. *LUG ka järelsõna*.

Tšehhov, Anton. Näidendid (Ivanov; Kajakas; Onu Vanja; Kolm öde; Kirsiaed). Tallinn: Eesti Raamat, 1983.

Wilde, Oscar. Kui tähtis on olla tõsine. Tõlk. August Sang. Fail ÕISis.

KURSUSE MATERJALID

Sissejuhatus. Antoine. Ibsen. Strindberg.

Teatri arengut alates 1880ndatest kuni umbes 1910.aastani iseloomustas kiire rida erinevaid liikumisi, mis eksisteerisid kõrvuti, varjutasid teineteist, mõjutasid teineteist. Need on **naturalism, impressionism, ekspressionism, sümbolism**.

Mentaliteediajaloo vaatepunktist vahetused nendel kolmel kümnendil sajandivahetuse ümber **kaks täiesti vastandlikku perioodi**. 19. sajandi kaks viimat aastakümnet valitses valdavalt pessimistlik meeleolu, mida iseloomustas rohkem rahvusliku allakäigu teadvus ja sajandilõpu dekadents. Uue sajandi esimese kümnendi keskel muutus see siiski helgemaks.

Uuendussoov ühendas kõiki neid kunstisuundi, ükskõik kui erinevad nad kunstiliselt või maailmavaateliselt olid, ja vaatamata sellele, et nad üksteisega võitlesid. Sellest vaatepunktist vaadatuna tuleb mõista ka naturalismi ja naturalistlikku teatrit – see oli üks olulisematest suurematest vooludest. Rääkis ju isegi Gerhart **Hauptmann**, oma varaste töödega kuulsaim saksa naturalist, sellest, et “tõeline draama olevat oma natuurilt lõputu, jätkuv võitlus nagu elu”.

1900.aastat ümbritsevad mõlemad kümnendid olid seega suurte kunstiliste **uuendusliikumiste aastad**, mis ammutasid oma inspiratsiooni võrdselt nii lootusest “ilusamale” maailmale, kui ka oma ajastu “õuduspiltidest”. Korraga oli tegemist sajandilõpu refleksioonide ja uue sajandi algusega. Teater kaotas just sel perioodil ühiskondlikult esindustähtsuse, ja tekitas endale samas uut, vaba tegevusruumi.

Kunstielus loobuti **igasugustest siduvatest esteetilisest konventsioonidest**. See protsess sai alguse romantismiperioodil ja lõppes algava avangardliikumisega 1910. aasta paiku. Sümbolismiliikumises väljendus see kõige programmisemalt.

Sajandivahetusel toimus muidugi ka kultuuri ja teatri kommertsialiseerumine. Selle vastu astus sajandivahetuse paiku eriti tüüpiline uute, väikeste teatrite loomine, neid nimetati vabadeks, sõltumatuteks, intiimseteks, kunstilisteks teatriteks. Teine tüüpiline märk oli kirjandusliku dominandi taandumine ja pildiliste ja atmosfääriliste elementide esiletõus. Sellega aga tõusis lavastaja lõplikult teatritöö keskmesse.

André Antoine ja Theatre Libre

Avalikku foorumit ei leidnud uus, naturalistlik lavakunst muidugi mitte Pariisi bulvariteatrites või Comedie Francaise'i laval. Alles pärast André Antoine'i Theatre Libre'i asutamist olid loodud eeldused naturalistliku dramaturgia lavastamiseks.

André **Antoine** (1858-1943) polnud sugugi (teatri)eriharidusega, ta oli tegelikult lihtsalt Pariisi gaasifirma ametnikuna töötav teatrivaimustuses mees, kes teatrimaailmaga puutus kokku ühes amatöörrupis, mis andis etendusi tuttavatele ja sõpradele.

Antoine tahtis lavastada uusi prantsuse näidendeid. 30.märtsil 1887. aastal saigi uute näidendite õhtu. Sellel õhtul leiti teatrile nimi – Theatre Libre (Vaba Teater). Teatriõhtul oli hea vastuvõtt, ettevõtmise vastu tundis suurt huvi Zola. Pariisi teatriellu lõi see õhtu

sisse nagu pomm. Enamus kriitikuid said kohe aru, et siin oli aset leidnud lavakunsti uue ajastu algus. Siin kujunes välja uues teatrivorm, mille mõju Euroopas oli ootamatult suur. **Theatre Libre** oli amatöörteater, mida pidas ülal ringkond teotajaid. See oli omamoodi teatriselts, mis ei olnud kättesaadav tsensuurile, sest tal oli mitte-avalik staatus. Kuna Theater Libre näitlejad polnud saanud erialast koolitust, olid nad ka vabad igasugusest konservatooriumis õpetatavatest lavakonventsioonidest, mida naturalistid nii selgelt eitasid.

Antoine kujundas **vabateatri kui uue institutsioonilise teatrivormi**, tekkis sõltumatu teatri põhimõte. Sellise teatri publik oli suhteliselt kitsas, tegemist oli klubitüüpi teatriga, mis ei allunud tsensuurile ja mis töötas abonendisüsteemiga. Selliseid teatreid tekkis teisi. Publik harjus nendes uue draama ja uue teatriga, neid aktsepteeriti ja tunnustati, nende kaudu pääses uus draama mõne aasta pärast ka kommertsteatrite lavale. Vabateatrid olid oma ajastu avangardismi tugipunktid.

Antoine teostas oma teatriga repertuaarireformi, Vaba Teatri repertuaar erines tunduvalt nii Comedie Francaise'i kui ka bulvariteatrite omast. Põhimõtteks oli mängida kirjanduslikult kaalukat repertuaari. Lavale taheti aidata uut repertuaari prantsuse autorite sulest kui ka teoseid kogu maailmast. Repertuaarivalikul oli kriteeriumiks liberaalne eklektilisus – Theatre Libre oli avatud kõigile kaasaja kirjanduse koolkondadele.

Antoine lavastas näidendeid, millel mujal oli raskusi. Kõige domineerivam oli naturalism, sest see oli tolleaegses prantsuse kirjanduses ja teatris uus opositsiooniline vool. Antoine tegi praktikas teoks Zola teatrireformimise ideed – lavale toodi “tükike elust”, vältimata inetut, pahelist, madalat. Mängiti draamasid, mille tegelaste eesmärgid on pahelised ega arvesta kehtivate sündsustunnetega. Publikut püüti šokeerida, hea maitse reegleid eirati.

Theatre Libre koostas peamiselt noorte autorite näidenditest üle 60 programmi (ca 200 näidenit). Etenduste arv oli küllaltki väike. Selle teatri kaudu tulid lavale ka **Ibsen** (“Kummitused” 1890, “Metspart” 1891), **Strindberg** (“Isa”, “Preili Julie” 1892), **Hauptmann** (“Kangrud”, “Hannele taevaminek” 1893), **Tolstoi** (“Pimeduse võim” 1888, oli Venemaal sel ajal keelatud).

Kõik need uued näidendid vajasisid muidugi ka uut lavastusstiili ning näitlemisstiili. Antoine rakendas naturalismi nii lavastuses, lavakujunduses kui näitlejatöödes.

Lavastajana ei olnud Antoine eriti originaalne, kuid tema töös koondusid kõik senised suundumused ja taotlused. Antoine asus võitlema teatraalsuse vastu, esikohale asetub **tõepära**. Kõik pidi tulenema psühholoogilisest ja elulisest tõepärasest. Eeslava sai uue funktsiooni - neljas sein.

Antoine leidis, et näitlejal ei pea olema mingit kindlat **ampluaad**. Uus draama kutsus ellu uue näitlejapõlvkonna, kellel polnud enam kindlat ampluaad – nagu polnud ühekülgsed ka tegelased, keda nad mängisid. Esikohale seati ansamblimäng, eitati staarisüsteemi (mis oli endiselt valdav Comedie Francaise'is). Antoine tahtis kirjandust ja teatrit lähendada. Näitleja kõrgeim eesmärk oli autori ideid vahendada (seejuures ka lavastaja kui lavastuse autori ideid). Näitleja pidi usaldama lavastajat, kes usaldas näitekirjanikku.

Ka lavakujunduses oli tähtis tõepära. Antoine kasutas algusest peale lavastusstiili, mis lähtus mängukoha täpsest **rekonstrueerimisest**. Naturalismi järgi määrab keskkond inimese arengut. Keskkonna mõju inimestele peab seega olema näha ka laval. Antoine nõudis igale lavastusele oma kujundust (muidu kasutati ju endiselt sama kujundust mitmes lavastuses).

Lavale toodi kõikvõimalikke esemeid, lavaruum sisustati detailideni, kuni nipsasjakesteni välja. Rekvisiite oli palju ja mida ehtsamad need olid, seda parem, isegi mustus ja (sageli haisev) prügi. Täiesti puudus maalitud või kipsist tehtud dekoratsioon.

Kui Meiningeni ansambel oli suure teadusliku täpsusega ajaloolisi mängukohti ja kostüüme rekonstrueerinud, siis sama vaeva nägi Antoine ka kaasaegse igapäevamiljöö rekonstrueerimisega. Ajaloolised teemad ei olnud nimelt täielikult aktuaalsele elutõelisusele fikseeritud naturalistliku dramaatika objektiks. Atmosfääri tugevdas Antoine eelkõige ka diferentseeritud, mängukohaga sobiva valguskujundusega ja “ehtsate” mürakulissidega. Tolstoi “Pimeduse võimu” lavastades hangiti näiteks vene emigrantide käest originaalseid vene rõivatükke ja rekvisiite. Kasutati väga aktiivselt valgustust, see hakkas toimima tähtsa väljendusvahendina. Näiteks: Hauptmanni “Kangrute” finaalis – veripunane päikeseloojang, mis tähistas ülestõusu lüüasaamist.

Theatre Libre edu viis kõigepealt selleni, et Antoine trupp pidi suunduma suurematesse ruumidesse. Edasi mõjutati teatrielu juba vahetult – naturalistlikke teoseid hakati lavastama ka teistes Pariisi teatrites. Seejuures üritasid lavastajad ja teatrikunstnikud üksteist “elutõeluse” rekonstrueerimisel kõiki meeli haarava lavamiljöö loomisel üle trumbata.

Esimeseks kõrghetkeks Antoine ja naturalistliku lavastusstiili rahvusvahelisel tunnustamisel oli Theatre Libre kutsumine 1889.a külalisetendustele Londonisse. 1894 a läks Antoine oma selleks ajaks juba maailmakuulsa ansambliga turneele Hollandisse, Belgiasse, Itaaliasse ja Saksamaale. Theatre Libre pidi aga samal aastal ukseid sulgema – nii et kuigi Vabateatri tegevus kestis vaid 7 aastat, oli tema mõju tuntav.

Antoine jätkas oma tööd. 1896-1906 oli tal teater nimega **Theatre Antoine**, 1906-1914 oli ta **Theatre de l'Odeon** direktor ja näitleja. Need oli aga juba laiale publikule avatud, tsensuurile alluvad professionaalsed teatrid. Antoine oli selleks ajaks juba ammu repertuaari laiendanud kaugemale kui naturalistlik dramaturgia (muidugi, naturalistlik dramaturgia oli juba tolereeritud ja oma koha laval leidnud) ja toonud välja kriitikute poolt üksmeelselt kiidetud klassikalavastusi (Shakespeare, Moliere, Corneille, Goethe, Aischylos). Seejuures oli tal õnnestunud leida klassikalistele teostele täiesti uus lähenemistee – ajalooliselt täpsete detailide, aga lihtsa ja elulähedase lavastustiiliga suutis ta neile anda autentse iseloomu. Nii sai Theatre de l'Odeon Antoine'i juhatuse all üheks kunstiliselt juhtivaks teatriks Euroopas. Theatre Libre aga sai juba 1890ndail eeskujuks samatüübiliste teatrite loomisele Inglismaal ja Saksamaal.

Henrik Ibseni draamalooming

“Ma ei kirjuta rolle, ma kirjeldan inimesi!” Henrik Ibsen 1892

Henrik Ibsen (1828-1906) arendas välja kaasaegsetele teemadele adekvaatse analüütilise dramaturgia. Just temal õnnestus tegelaste dramaturgiline kujunemine äärmiselt komplekselt ja mitmekihiliselt, psühholoogilise inimkujutusena. Just Ibsen kujutas oma aja kodanliku ühiskonna vasturääkivusi nii teravalt, et tema teosed tähistasid radikaalset uut algust euroopa teatris.

Ibseni **esimese kirjandusliku loomingu**perioodi alged olid veel romantismis ja neid oli kujundanud ka 1948.a poliitiliste revolutsioonide atmosfäär, peamiselt just selle perioodi rahvusliku ärkamise ja enesemääratluse teema. Sel perioodil olid teemad pärit viikingite

saagadest ja norra keskaegsest ajaloost, tegelaste kujutus oli lähedane Shakespeare'i ja Schilleri loomingule.

Nimetada tuleks sellest perioodist draamat "**Troonipretendendid**" 1864. Tegemist on norra ajaloodraamaga, millest juttu suurte kuningamõtete teostamisest ja millel on laiemad ruumilised ja ajalised dimensioonid.

Ibseni **teine loominguperiood**, milles ta eemaldus ajaloolisest romantismist ja pöördus suurte inimlike teemade poole, algas pärast Norrast lahkumist 1864.a. ilmusid meistriteosed täiesti uues stiilis: need olid **suurejoonelised ideedraamad**, mille dramaturgia sisaldas võrdselt allegooriat ja eepilisi elemente. Siinkohal tahaks nimetada kahte draamat sellest perioodist: "Brand" ja "Peer Gynt".

Paljumängitud on Ibseni dramaatiline poeem "**Peer Gynt**" (kirjutatud 1867, esietendus 1876 Christiania Theater Oslo, lavastaja L. Josephson, muusika Edvard Grieg, eesti k Marie Under). "Peer Gynt" on ühe igavese poisikese labürinti meenutav elulugu, selle sündmustik ja tegelaste maailm on peaaegu ebaülevaatlik. Draama tegevus algab 19.saj alguses ja lõpeb 1860ndatel aastatel, sündmused leiavad aset Norras, ent kohati ka Maroko rannikul, Sahara kõrbes, Kairo hullumajas, merel ja mujal. Selle episoodidraama tegevus toimub kujutletavates ruumides, mis on läbi imbunud nii maagiast ja sümboolikast kui samas ka selgest folkloristlikust realismist. Selles draama liigutakse ajas sama kergelt kui ruumis. Ibsen lõi siin eksiteede-draamat, kus pöörane fantaasiainimene oma elu tõelisest ja ehtsatest peatuskohtadest mööda elab.

Peeri elu on nimetatud "eluks, mis koosneb vaid koorest ja millel pole tuuma.

Muidugi ei tohi unustada, et selle maailma kirjandusvaramusse kuuluva teose edule aitas oluliselt kaasa Ibseni palvel Edward Griegi kirjutatud muusika.

Kui Ibsen "Peer Gyndi" 1867.a raamatu vormis välja andis, protesteerisid norralased selle vastu, et neile vaatas vastu nende enda tõetruu pilt. Portreed nimetati liialdatuks ja karikeerituks. Tegelikult ei mõelnudki Ibsen ise ei "Brandi" ega "Peer Gynti" kirjutades veel üldse nende lavalisele teostusele. Alles 1873/74 aasta talvel otsutas ta ise dramatiseeringu teha ja Edward Griegilt selle juurde muusikalise kujunduse paluda. Sellest saadi nüüd "Peer Gyndi" norra esietenduse ajal aru, et ühe tegelase Nööbivalaja etteheide, et Peer Gynt pole kunagi olnud ta ise, ei käinud mitte ainult draama nimitegelase Peeri kohta. See oli ka ränk elukriitika. Alguses oli see mõeldud spetsiifilise elukriitikana – kriitikute sõnul kujutas Peer Gyndi elulugu "norra uuemaid arenguid" – ent tegelikult tabas see samas kõiki peerilikke jooni moodsas, kaasaegse maailma elus – kõiki neid jooni nagu argus, enese minna laskmine, jaanalinnupoliitika enda suhtes tegelikus maailmas ... Ibsen hoidis peeglit kogu maailma kaasinimeste ees.

Järgmine periood Ibseni loomingus kuulus **ühiskonnadraamadele**. Seda loomingurühma iseloomustab "vahetult näitav ja manifesteeritud ühiskonnakriitika". Ibseni tegid euroopa teatri moosaks klassikuks just need teosed, milles ta kritiseeris norra kodanlust: "Ühiskonna toed" 1877, "Nora ehk Nukumaja" 1879, "Kummitused" 1882, "Rahvavaenlane" 1883, "Metspart" 1885

"**Nora ehk Nukumaja**" lavastuse esietendus 21.dets 1879 Kopenhaageni Kuninglikus Teatris oli nagu pommiplahvatus. Ühe hoobiga toodi diskussiooni teemaks kodanliku eetika põhiväärtused ja paljastati nende fassaadlikkus ja seda just kodanliku ühiskonna keskuses – perekonna moraalsetes alustes. Ibseni märksõna "eluvale" kujundas kodanliku inimese kujutamist laval veel kuni kaugele 20.sajandisse. ("Nora" on ka enim mängitud

Ibseni näidend Eesti lavadel, 15 korda – koos variatsioonidega (Unt, Jelinek-Sarnet), “Nora” oli ka Ibseni näidendi esmalavastus Eestis, 1904.

Ibsen on ise kirjutanud, et kirjutas “Nora” ainult lõpu pärast. Teos äratas meeletu nõrdimustormi ja meelepaha. Seda näitab ka fakt, et paljud näitlejad keeldusid mängimast lõpustseeni, kus Nora oma mehe ja lapsed maha jätab. Näiteks Põhja-Saksa lavadele toodi teos teise, Ibseni poolt autoriseerimata lõpuga: *“seal õnnestus Helmeril enne seda, kui Nora majast lahkuda jõuab, ta laste magamistoa ukse juurde pukseerida. Seal vahetavad nad mõned repliigid. Nora langeb nõrkedes kokku – ja eesriie sulgub.”* Varsti aga suruti originaalvariant läbi ka Saksamaal.

“Norat” hinnatakse üheks kõige olulisemaks kirjandusteoseks naiste emantsipatsiooni teemal. Ibsen näitab end naise võrdõiguslikkuse eest võitlejana, ja sellel oli ka oma reaalne tulemus. Sajandivahetuse paiku tekkis juba äärmuslik Nora-mood. Tuhanded Norad uskusid end äkki olevat kutsutud abielust põgenema. Teisest küljest lasi draama põlu alla panemine või lindpriiks kuulutamine, palju mehi ja naisi ohates oma õnnetusse, asjalikku abiellu jääda.

Nora on kahtlemata kõige mõjuvam naistegelane, kelle Ibsen on loonud. Nora roll sai üheks igatsetumaks naisrolliks moodsas dramaturgias. “Nora” on meistriteos just dramaturgiliselt, tegevuse ülesehituselt. Ibsen on antiikdramaturgiast üle võtnud niinimetatud analüütilise tegevuskäigu – minevikku ning selle edasimõjuvat süüd paljastatakse põnevalt, samm sammult ja olevikust lähtuvalt.

“Kummitused” tekitas oma esietendusel tõelise meelepahatormi. Nii nagu “Noras” puudutas Ibsen ka siin tookordse kodanliku ühiskonnatabu – rahaabielu koos oma pettumuste ja illusioonidega, abieluväliste lastega, suguhaiguste ja nende tagajärgedega süütute järeלטulijate juures. “Kummitused” demonteerib lausa teadusliku põhjalikkusega, täiesti armutult idealistlikku pilti inimesest. Kirjaniku pessimistlik kokkuvõte kõlab: “kogu inimkond on ebaõnnestunud”. Ibsen rebis siin inimeste nägude eest metsikute valede loori ja paljastas jubeda tõelisuse. Just seepärast sai draamast tõe võrdkuju juba tekkima hakkava naturalistliku stiili jaoks.

“Kummitused” esietendus ühe norra rändtrupi esituses 1882.a mais Chicagos. Draama tekitas igal pool, kus seda ka mängiti, erakordseid skandaale. See sundis publikut seisukohta võtma – kas modernse poolt või vastu.

1880ndate lõpul Pariisis (1887), Berliinis (1889) ja Londonis (1891) asutatud Vabad Lavad, mille programmid olid kirjutatud uue aja teemasid kompromissitult näitava teatri jaoks, avasid ukseid “Kummitustega” või tõid selle Ibseni sünge perekonnadraama välja ühena oma esimestest lavastustest. Olulised näitlejad kasvasid selles draamas esinedes etteaimamatu suuruseni ja kandsid selle suurepäraselt ülesehitatud näidendi ühelt edult teisele – vaatamata kogu esialgsele vaenulikkusele.

Skandinaavias leidis “Kummitused” tee lavale alles väga hilja. August Lindbergi rändtrupp lavastas selle 1883.a Helsingborgis. Suured teatrid keeldusid pikka aega seda lavastamast, norra rahvusteatri repertuaari jõudis see alles 20 a pärast ilmumist.

Kõige teravam juhust Ibseni teostesse suhtumisel kodumaal oligi seotud “Kummituste” lavastamisega, kõik teatrid Christianias/Oslos ja Kopenhaagenis lükkasid selle näidendi tagasi. Tol ajal 53-aastaselt kirjanikul oli sel ajal just kodumaal ägedaid vaenlasi. Mitte ainult konservatiivne, vaid ka liberaalne ajakirjandus nii Norras kui Taanis ühines rünnakutes näidendi ja selle autori aadressil. Ibseni hilisem biograaf, tolleaegne Christiania teatri draamanõunik Henrik Jaeger pidas koguni tervel maal rea ettekandeid

“Kummituste” vastu – selle sama näidendi vastu, millele ta mõned aastad hiljem avaldas tänukirja! Norra kriitikud nägid “Kummitusi” kui kõlblusetut draamat, kuna ta toob lavale ebakõlbelisi asju. Üks taani kriitik leidis, et Ibseni “Kummitused” peaks heidetama kalgikaevandustesse, sest just seal on nende koht. Isegi 1881.a ilmunud “Kummituste” trükiväljaannet ei müüdnud Norras – mitte keegi ei soovinud raamatut omada. Alles 13 a pärast ilmus kordustrükk.

Samal ajal kui vanemad eemale jäid või oponeerisid, leidis katseline esiklavastus (lav. Lindberg töötute näitlejatega) norra noorsoo hulgas tormilise vastuvõtu. Veel enam; noored olid kibestunud selle üles, et ametlik Christiania teater seda repertuaari ei võtnud, vaid pakkus samal ajal Sardou “Dora” ja paari prantsuse ja saksa janti. Niisiis korraldasid norra noored kolmel õhtul Christiania teatris demonstratsioone – etenduste ajal puhuti lasteflööte, vilesid, trompeteid ja koguni udupasunaid.

“Kummitused” on kohe “Nora” järel Eesti lavadel mängituim, 13 korda.

“**Metspart**” on teos, milles eluvale motiiv saab kõige ulatuslikumad mõõtmed. Seejuures on Ekdalide majas puuri suletud lennuvõimetu metspart selles valedes ja illusioonides maailmas väljapääsmatult kinniseotud oleva perekonna maailma sümboliks. Tõefanaatik Gregers Werle tõukab oma valgustustööga selle perekonna täielikku katastroofi. On leitud, et koos “Metspardiga” sai alguse omamoodi Ibseni “kohtupäev iseenda üle”. Gregers Werle on kirjaniku äärmiselt mõru, hoolimatust õiglustaotlusest tulvil autoportree. Kuni oma 50.eluaastani oli Ibsen – nagu ka Gregers Werle – absoluutse tõe eest võitleja. “Metspardis” näitas ta Gregers Werle näol, tema “ideaalsete nõudmiste” kaudu lausa tõe narrimist. Werle tõepüüdlused, mis ei alanud tema enda juures, vaid millega ta tahtis vaid oma kaaskodanikke paremaks teha, muutusid fanaatiliseks narruseks, mis jätsid aga järele vaid inimeste õnne killud. Siin tahab Ibsen aga öelda – tuleb selgelt aru saada, et tõearmastus ei kaota oma kõrgeid inimlikke väärtusi seetõttu, et inimesed petavad end meelsasti või seetõttu, et mõni narr avaldab neid sobimatul ajal, vales kohas ja valedes inimeste juures.

Ibseni viimaste loominguaastate teostes on kirjanik keskendunud peategelaste **psühholoogilisele situatsioonile**. Muidugi pole kõrvale jäetud, et situatsiooni on kujundanud ühiskond, milles need tegelased elavad. Just ühiskondlikud probleemid on teinud tegelaste iseloomuomadused ja elutingimused selliseks, nagu need on. Seejuures on sageli teoste keskpunktis sugudevahelised suhted, eriti kaasaja naisepilt.

Selle perioodi teoste hulka kuuluvad “Rosmersholm” 1887, “Naine merelt” 1889, “Hedda Gabler” 1889, “Ehitusmeister Solness” 1892, “John Gabriel Borkmann” 1896, “Väike Eyolf” 1894, “Kui me surnud ärkame” 1900.

“Rosmersholmis”, “Hedda Gableris” ja “Naises merelt” on keskpunktis suured dramaatilised **naisekujud**.

Teistes teostes on peategelased **mehed**, keda iseloomustab võitlus enesemääratud elu pärast, mida takistasid ajahetke tingimused või individuaalne eluvõlg/elusüü. Pessimistlik põhitoon ja kalduvus sümbolistliku ning müütilise poole iseloomustab Ibseni vanadusperioodi teoste üldist atmosfääri. Nad on aga ka iseloomulikud teatripubliku maitse muutumise näitajad sajandivahetuse paiku – publik on ilmselt selleks ajaks kriitilisi ühiskonnauurimusi ja samuti räigeid naturalistlikke miljööpilte juba tüütuseni näinud.

Tõelise maailmakirjaniku draamade esmaesituste eest võideldi ilmselt tugevasti, oluliste teatrikeskuste lavastusi lahutavad nädalad või päevad. Ibsen ei ole kaugeltki enam norra

kirjanik ja esietendused pole sugugi enesestmõistetavalt norra teatrites – kuigi suhtumine temasse oli kodumaal juba mõnda aega varasemast kardinaalselt erineva. Ibsen oli 1891.a Norrasse tagasi tulnud ja seal suure austuse osaliseks saanud.

August Strindberg (1849-1912)

On Rootsi romaani-, novelli- ja draamakirjanik. Strindbergi looming on väga mitmekülgne. Tema loomingut peetakse tähtsaks, mil rootsi kirjandus jõudis maailmatasemele. Strindbergi kirjutatu hõlmab ühiskonnakriitikat, naise ja mehe vahelist võitlust, pihtimusi ja ajalookäsitlusi.

Kogu Strindbergi loomingut iseloomustab püüe eksperimenteerida, ümber vormida ja uuesti luua. Strindberg oli alati valmis kaasa minema uute vooludega (naturalism, sürrealism, ekspressionism).

Strindbergi eesmärgiks teatris oli ühendada naturalismi materialism ja sümbolistide spirituaalsus.

Aastail 1867-1872 õpib Uppsala ülikoolis arstiteadust, astronoomiat, esteetikat, ühiskonnateadusi jm, lõpueksamini ei jõua aga ühelgi alal.

Aastatel 1883-1899 elab peamiselt välismaal – Prantsusmaal, Taanis, Saksamaal jm.

Noore Strindbergi tähelepandavaim teos oli renessansidraama “**Meister Olof**” 1872, mis tähistab realistliku draama läbimurret rootsi kirjanduses. Kõik Strindbergi teosed on omamoodi autobiograafiad, tema hinge arengulood, nii romaanid kui näidendid.

Laiema tunnustuse võidab Strindberg romaaniga “**Punane tuba**” 1879, mis paneb aluse rootsi naturalismile.

Strindbergi novellikunst saavutav haripunkti kogus “**Abielu**” (1884-86), milles valdav naistevihkamise teema saab hilisemas loomingus tähtsaimaks. Samas on Strindberg öelnud: “Kogu mu naistevihkamine on teoreetiline, sest ilma naise seltskonnata ei ole ma võimeline elama”.

1877 toimus Strindbergi elus tema edasise loomingu seisukohalt tähtis sündmus, abiellub näitlejanna **Siri von Esseniga**. Tal oli kokku kolm abikaasat, kõik nad olid näitlejannad ning kirjanik hoolitseb, et nad saaksid tema näidendite lavastustes pearollid.

Strindbergi loomingus on näha, et mida komplitseeritumaks kujuneb tema enda abielu, seda vaenulikumaks muutub tema suhtumine naissoosse üldse. Oma esimest abielu kirjeldavas romaanis iseloomustab ta naise ülisapiselt: “Ma soovitaksin seadusemeestel hoolikalt mõelda tagajärgedele, mida võib põhjustada kodanikuõiguste andmine poolahvidele, madalamal seisvatele olenditele, haigetele lastele, kes on haiged ja segased menstruatsiooni ajal kolmteist korda aastas, täielikult hullumeelsed raseduse ajal ja vastutusvõimetud kogu ülejäänud elu jooksul.” Kirjanik ilmutas oma naistevihkamist nii raevukalt, et tema abikaasa oli veendunud mehe hullumeelsuses ja esitas järelepärimisi psühhiaatriatele. Strindberg vastas süüdistusega, et Siri tahab teda vaimuhaiglasse kinni panna. Kõik need probleemid taaselustuvad näidendis “Isa”.

Näidend “**Isa**” 1887 on tema vastus tekkivale feminismile. Strindberg räägib tihti tegelaste lapsepõlvest. Tihti on olnud vildakas lapsepõlv. “Isas” on mehel olnud ebanormaalsed suhted lapsepõlves. Paralleel Ibseni “Metspardiga” – mees on küll perekonna pea, aga tegelikult naine hoiab perekonda vee peal. Mees käitub naisega solvavalt, nõuab kõiki tšekke ja süüdistab teda. Näidendi jooksul vaatepunkt muutub.

Alguses näidatakse meest kui türanni, huvitav meesvaatepunkt. Naisel on soov, vajadus ennast tõestada, et saab hakkama. Mees kannab selle ühiskonna moraalinorme, kust ta pärineb. Abielu on võitlus. Naine küsib, miks nad õigel ajal lahku ei läinud. Strindberg kujutab inimesi kui valgeid orje. Näitab mehe elu eksistentsiaalset traagikat. Huvitavalt vastanduvad mehe ja naise vaatepunktid. Näidend on kompositsioonilt nii üles ehitatud, et on pinge kogu näidendis, mitte tõusva-langeva mudeline. Strindbergi kirjutatud dialoog on pingeline, terav.

Strindberg ülistab vaikset ja alandlikku naist, kes näeb oma eluülesannet kodu ja laste eest hoolitsemises.

1888.a rajab Strindberg Kopenhaagenis prantsuse lavastaja Antoine'i eeskujul "**Skandinaavia eksperimentaalteatri**". Ta otsustab seal lavastada ainult enda näidendeid, hiljem ristitigi teater ümber Strindbergi eksperimentaalteatriks.

Strindbergi mängituim teos on "**Preili Julie**" 1888, millele taani ajakirjandus reageeris üleskutsega Strindberg maalt välja saata. Kopenhaagenis Strindbergi asutatud eksperimentaalteatri laval võis ta "**Preili Julied**" mängida vaid ühe korra, piiratud vaatajaskonnale, Üliõpilasseltsile.

"Preili Julie" on lugu isa toapoissi võrgutavat aristokraatlikust noores naisest. Selles näidendis väljedab Strindberg kõige radikaalsemalt oma vaateid naturalismi kohta, pannes need kirja ka näidendi eessõnas. Läks 16 aastat, enne kui "**Preili Julied**" Skandinaavias esitada võis. Ent Strindbergiga kirjavahetusse asunud Antoine lavastas selle juba 1893.a. Veelgi varem lavastas selle Freie Bühne Berliinis.

"Preili Julie's" vaatusi pole. Eesmärgiks, et näidend (ja lavastus) ei vajuks laiali, vaheaeg katkestaks illusiooni.

Võib eristada kahte sorti realismi:

- 1) well-made-play, korrastatud realism (Ibseni "Nukumaja")
- 2) korratamata, struktureerimata realism (Strindbergi "Preili Julie")

"Preili Julie" tegelased ei ole terviklikud isiksused, koosnevad kildudest. Neil on mosaiikne identiteet, mis pidevalt täieneb. Näidendis on tugev erootiline ja seksuaalne plaan. Julie manipuleerib Jeaniga, flirdib. Näidendis on samuti muutuv vaatepunkt. Vastuolulised tunded, tundeskaalad muutuvad alandusest jumaldamisse. Suhted muutuvad pidevalt. Tegevus toimub jaanilaupäeval, suve pööripäev, milles võib näha teatud rituaalsust. Julie on poolnaine, poolmees. Allakäiva aadlisoo tõusva kodanluse temaatika, mida arendab edasi Tšehhov.

1890.aastail elab Strindberg üle **vaimse kriisi**, on hullumeelsuse piiril, kannatab tagakiusamismaania all ja satub haiglasse. Kriisi järel kaldub müstitsismi ja sümbolismi. 1898.a ilmub näidend "**Damaskusesse**" I osa, millele järgnevad II ja III osa. Peategelase – Tundmatu rolli on sageli esitatud Strindbergi-grimmiga.

Suurtes ajaloodraamades – "**Folkungite saaga**", "**Gustav Vasa**" 1899 ei pea eriti kinni ajaloolisest tõest, pigem pakub hiilgavaid karaktereid ning püüab minevikukangelaste saatuses leida paralleele omaenda eluga.

Pärast 1900.aastat loodud näidendid olid vähemalt Strindbergi eluajal edukamad, näidendeid loeti üle maailma.

Kõige julmemaks abieludraamaks on "**Surmatants**" 1900.

1907.a asutab Strindberg **Intiimteatri** Stockholmis, millele kirjutas kammerlikke ekspressionistlikke näidendeid: "**Ahervare**" 1907, "**Kummitussonaat**" 1907, mis avaldasid **mõju ekspressionistliku teatri arengule** kogu maailmas. Tema unenäo- ning

fantaasianäidendid mõjutasid nii sürrealistlikku, ekspressionistlikku kui ka absurditeatrit. Lisaks oli Strindberg eeskujuks ka **Eugene O'Neillile** just konfliktnäidendite osas. Stringbergi näidendid on tihti seotud tema enda eluga. Olulised on ka tema enda kirjutatud näidendite eessõnad.

Kõige kõrgemalt hindab Strindberg oma loomingus näidendit “**Unenäomäng**” 1901. “**Unenäomängu**” puhul on oluline jälle Strindbergi eessõna. Strindberg ei deklareeri, et elu on unenägu, vaid püüab sisendada tunnet, et nii see on. On puhas sümbolistlik näidend, sarnasusi Maeterlincki “Pelleasi ja Melisande’iga”: märksõnad õhkõrn, mõlemad müstilised, hüplikud. Tegelasel on ebamaine dimensioon, ebareaalsed on ka aeg ja koht. Mõlemas näidendis antakse edasi inimelu eksistentsiaalne pilt. Tekst on sümbolistliku näidendi puhul alati kui muusikaline partituur. Repliike korratakse, need on ambivalentsed, tihti antakse vihje millelegi muule, kui otse välja öeldakse. Strindbergi sümbolistlikud näidendid said aluseks prantsuse sümbolismile, ka ekspressionismile.

Naturalism saksa teatris. Hauptmann. Brahm. Reinhardt.

Teoreetilised alused. Selgelt hiljem võrreldes Prantsusmaaga, kust lähtusid varaseimad impulsid modernsete ideede tekkimiseks, vormus **1880ndail** Saksamaal grupp noori literaate, kes programmiliste avaldustega (ja vähem veenva kirjandusliku loominguga) nõudsid traditsioonide murdmist ja tegelemist kaasaja probleemidega. Alates 1883. aastast need autorid Berliinis ja veidi hiljem ka Münchenis avalikkuse ette. Vennad **Julius ja Heinrich Hart** asutasid väljaande “**Kritische Waffengänge**” (Kriitilised sõjakäigud) – rünnati kõike konventsionaalset, rünnati “pinnapealset meelelahutuskunsti”, muu hulgas ka “teatri mõõdutundetut lamendumist”.

“Kritische Waffengänge” 4.vihiku (**1882**) pühendasid Hartid eranditult teatrile. Nad formuleerisid selles varajase **naturalismi** jaoks tüüpilisi nõudmisi saksa teatri taassünniks:

- “rahvuslik ja modernne” pidi see olema
- tegelema kaasaegse temaatikaga
- näitama tundeid, karaktereid, sündmusi nii, kuidas neid elu meile silme ette toob
- see pidi olema rahvateater ja samas rahvusteater
- väljendama saksa rahva poliitilist suurust.

Kaasaegse moodsa draama all mõisteti eriti just Ibseni (kes sel ajal elaski Saksamaal) ja osaliselt ka Zola teoseid. Viimasele pühendati vihikus eraldi uurimus, kus **Zola** “eksperimentaalne meetod” siiski säilitamist vajava poeesia huvides tagasi lükati. Aga Zola “tõe rõhutamist” ei suudetud kuidagi piisavalt ära kiita. Kokkuvõtvalt – vastavalt programmile oli side kaasajaga ning empaatilisel esitatud tõepostulaat uue dramaturgia kesksed kriteeriumid, lisaks oli sellel ka “rahvuslik”, “realistlik” ja “sotsiaalne” karakter.

Uued vabateatrid

Uus teatrikunst ei arenenud ka Saksamaal vanades institutsioonilistes teatrites, vaid siingi loodi Prantsusmaa eeskujul nõ **vabateatrid**.

1889 loodi Berliinis uus teater – **Freie Bühne**, Vaba Lava, mille eesotsas oli tol ajal kirjanduskriitikuna tegutsenud **Otto Brahm** (1856-1912) ja millele oli eeskujuks Antoine teater. Teater loodi ajendatuna võitlusest Ibseni loominguga lavastamise ümber. Eesmärgiks püstitati luua uus teater, mis oleks vaba kommertshuvidest, tsensuurist ja konkurentsivõimest. Teater organiseeriti põhimõtteliselt samades alustel, mis Antoine'i teater. See oli klubitüüpi, kindla liikmeskonnaga ühendus (liikmete arv siiski kasvas pidevalt). Repertuaarivalikuga tegeles kümneliikmeline juhtnõukogu. Erinevalt Antoine'i teatrist ei omanud Freie Bühne oma näitlejaid ega ka oma kindlat lavastajat. Trupp moodustus Berliini näitlejatest – professionaalidest. Etenduste jaoks renditi erinevaid teatrihooneid.

29.sept 1889 avati Freie Bühne Ibseni "Kummitustega". Repertuaari kuulusid Björnson, Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Zola, samuti noor saksa dramaturgia – Hauptmann, Arno Holz.

1890 loodi ka **Freie Volksbühne** (Vaba Rahvateater), ent see oli seotud sotsiaaldemokraatliku parteiga. Ka Freie Volksbühne andis etendusi liikmetele, kusjuures selle ühenduse liikmeteks oli põhiliselt töölisklass. Liikmete arv oli suur, piletihind suhteliselt odav. Mängukavas olid Ibsen, Hauptmann, Schiller, Lessing – seega tegelikult mitmekülgsem repertuaar kui Freie Bühne puhul. Just Freie Volksbühne edu ergutas ka kommertsteatreid lavastama uusi näidendeid.

Saksa naturalistlik dramaturgia

Saksa moodsa näitekirjanduse kõige olulisemaks eeskujuks oli **Ibsen**. Nagu mujalgi sajandilõpu Euroopas, olid ka Saksamaal vaidlused tema loominguga ümber teatris keskne suund.

Juba 1870ndaist alates etendati Saksamaal Ibseni draamasid – ent näiteks "Nukumaja" mängiti õnneliku, muudetud lõpuga. Põhikemplus ja skandaalid käisid "Kummituste" ümber. Meiningenis etendati seda suletud valitud ringile, Berliinis oli see aga keelu alla. Siis mängiti draamat ühes kommertsteatris valitud publikule heategeval otstarbel. "Kummitused" ei mahtunud kokku valitseva arusaamaga, et kunst peab olema ilus, ülev jne. Umbes samasuguseid reageeringuid tekitas "Metspart".

Saksa naturalismi tähtsaim näitekirjanik oli Gerhart Hauptmann. (Ka Hermann Sudermann, Max Halbe). Nende autorite varastes draamades leidsid kunstilise lahenduse selle liikumise programmilised lähtekohad, kuigi katseid kirjutada teatrite repertuaari valitsevate lamedate salongitükkide vastu moodaid probleemnäidendeid võttis ette ka terve rida teisi kirjanikke.

Gerhart Hauptmann

“Hauptmanni tõus oli sama kiire kui omal ajal Byroni oma – ühel hommikul ärkas ta üles ja avastas, et on kuulus.” Otto Brahm, 1909

Gerhart Hauptmanni (1862-1946) sulest pärineb rohkem kui 40 lavateost kõige erinevamaates draamažanrites (sotsiaalne draama, unenäomäng, legendidraama, muinasjuttdraama, näidendid, komöödiad, tragöödiad ja tragikomöödiad). Ka temaatiliselt ja stilistiliselt oli Hauptmanni draamalooming väga mitmekesine.

Hauptmanni on nimetatud viimaseks täiesti naiivseks kirjanikuks – viidates sellele, et ta vältis alati intellektuaalselt selgeid või koguni programmilisi positsioone, mida just nendel aastatel tohutult tekkis. Nii polnud ta ka ainult naturalist, kuigi selle sildi all sai ta kuulsaks ja on ka teatriajalukku kirjutatud. Peamiselt on püsinud teatri repertuaaris teosed Hauptmanni varasemast, naturalistlikust perioodist: **“Enne päikesetõusu” 1889**, **“Enne päikeseloojangut” 1932**, **“Kangrud” 1892**, ja **“Kopranahkne kasukas” 1893**, hilisematest näidenditest ka berliini tragikomöödia **“Rotid” 1911**.

Hauptmann sündis Sileesias hotelliomaniku pojana, tema vanaisa oli üks nendest Sileesia kangrute, kelle sotsiaalsest viletsusest kirjanik oma kuulsaima draama kirjutas. Hauptmann õppis mõne aasta kunstikoolides Breslaus ja Dresdenis, siis tegeles iseõppijana poliitika, sotsioloogia ja teoloogia uurimisega, enne kui ta sattus esmakordselt kontakti kirjandusringkondadega. 1888 kohtas ta Otto Brahmi, kellest sai tema kõige tähtsam toetaja teatri autori karjääri jooksul – just siis sündis suur draamakirjanik Hauptmann. Tema tee ei olnud terge, sellel oli hulgaliselt võitlusi, enne kui **1912** saabus lõpuks rahvusvaheline tunnustus – **Nobeli kirjanduspreemia**. Lisaks andis Oxfordi ülikool talle audoktori tiitli.

20.okt **1889** mängis Freie Bühne Berliinis Lessing-teatri laval Hauptmanni sotsiaalset draamat **“Enne päikesetõusu”**. Näidendiga teostas saksa naturalism oma läbimurde teatrilavale, jutustab ühe sileesia küla perekonna tragöödiast. Talupojad on oma kivisööleiukohtadega põllud maha müünud ja uputavad oma elu moraalselt ja füüsiliselt joomarlusse ja jõudeolekusse. Ainus valguskiir on seal Helene, perekond Krause noorim tütar, kes aga teose lõpus end tapab, kuna luhtub tema viimane lootus armastusele noorpõlvesõbra Lothiga. Teose vaatamänguline kõrgpunkt on drastilise realismiga kujutatud stseen, kui Helene alkohoolikust õde surnult sündinud lapse ilmale toob.

Kuna näidendi trükivariant oli juba enne esietendust tuntud, tuli enamus vaatajatest Freie Bühne etendusele ettevalmistatult. Siiski tekkis etenduse ajal ennekuulmatu teatritüli. “Kui etenduse käigus hüüti ämmaemandat, hüppas saalis püsti üks arst, viibutas sünnitustangidega ja üritas neid lavale visata. Skandaal oli sündinud. Tekkis kirjeldamatu kaos. Ühed nõudsid, et arst saalist lahkuks, teised olid tema poolt. Dialoogi lavalt vahetas mitmeks minutiks välja sõnavahetus saalis. Imestamapaneva tasakaalukusega mängisid näitlejad tragöödia pärast seda lõpuni.” Tüli päästis valla publitsistlike kommentaaride laviini ja oli veel mitu nädalat kuumade debattide teema berliini literaatide ja kriitikute kohtumistel.

“Kangrud” oli teos, mis tekitas avaliku konflikti Hauptmanni ja naturalistide kirjandusliku liikumise ning riigivõimu vahel. Tegemist on sotsiaalse dramaturgia tipuga. Hauptmann kujutas selles näidendis sileesia kangrute ülestõusu 1844.a. Kujutatud on

kangrute sotsiaalsed viletsust – nälgivad, piinatud ja mõttetusse revolutsiooni haaratud inimesed, kes on astunud anarhilisse mässu oma kurnajaga, vabrikant Dreissigeri vastu, kelle villa nad lõpuks hävitavad. Teosel on avatud ja küllaltki ehmatav lõpp – kui sõdurid mässu lõpetavad, saab teose dramaturgilise lõpp-punktina ja mõttetu juhuse näitena kuulilastust surma mässus mitte osalenud vana Hilse. Lisaks ajalooliste allikate uurimisele käis Hauptmann ka ise kangrukülades, et luua endale aktuaalne pilt olukorrast kohapeal.

Trükis oli teos ilmunud juba 1892, esietendus toimus 26.veebr 1893, Neues Theater Berlin laval, korraldas Freie Bühne. Juba 29.mail 1893 mängis seda ka Theatre Libre Pariisis. Esimene avalik etendus toimus aga alles 25.sept 1894 Deutsches Theateris Berliinis.

Kohtuvaidlus “Kangrute” teemadel oli jälle üks suur teatriskandaal saksa teatriloos. 1892.a kevadel oli Deutsches Theateri direktsioon esitanud tsensuurile avalduse loa saamiseks. Sellest keelduti põhjendusega, et teos pidavat “vabrikantide karakterite ärritava kujutamise ja õhutama klassivaenu”, julgustavat “Berliini elanikkonna sotsiaaldemokraatlikku osa avalikele demonstratsioonidele ja tegevat propagandat tööliste kurnamist ja ärakasutamist käsitlevatele õpetustele ja kurtmistele”. Deutsches Theateri juristi vastus argumentatsiooniga, et tegemist on ajaloolise teemaga, ei suutnud alguses keeldu tühistada. Otsustavaks peeti teose oodatavat ülesäsitavat mõju töölistele, eriti silmas pidades tööliste arvu kasvu Berliinis. Oli mitu kohtuistungit.

Appellatsioonikaebus Kõrgemale Konstitutsioonikohtule rahuldati lõpuks 2.okt 1893 põhjendusega, et tsensuuriametnike argumendid pidavat midugi paika, ent kuna Saksa Teatrit külastavat kõrge piletihinna tõttu peamiselt ainult nende ühiskonnaklasside liikmed, kes ei kaldu vägivallategudele või teistsugusele avaliku korra rikkumisele, polevat ka lavastuselt karta ülesäsitavat efekti. Hinnatase tundus kohtu jaoks piisavaks barjääriks, et töölisi teatrist eemale hoida. Seda Berliini kohtu põhjendust hakkasid kasutama teiste linnade teatrid, kes tahtsid teost, mis oli lavastuskeelu skandaali tõttu juba arvukates saksa ja välismaa linnades kassatükiks saanud, lavastada. Nad tõstsid “Kangrute” etenduste piletihinna Deutsches Theateri tasemele. Teine piirang, mida kohtud “Kangrute” vabaks andmisel kehtestasid, oli etendusloa piiramine ainult argipäeva õhtuste etendustega – see tähendas aga nende aastate töötingimusi arvestades praktiliselt tööliste väljalülitamist vaatajate hulgast.

Poliitiline ulatus, mis oli selle teose lavastamisel neil aastatel, saab selgeks ka fakti läbi, et Riigipäev arutas 1894. ja 1895. a sotsiaaldemokraatliku partei vastu suunatud debati raames ka “Kangruid”, viidati seejuures anarhistlike teatritruppide lavastusele New Yorgis ja Chicagos 1894. Ka Pariisi parlamendi debattides diskuteeriti Gerhart Hauptmanni näidendite teemadel – seda anarhistlike rünnakute kontekstis.

Arvestades kõigi probleemidega juba enne esietendust, sai esimene “Kangrute” avalik etendus Deutsches Theateri laval autori pooldajate poolt meeletu menu osaliseks (Otto Brahm avas selle lavastusega oma direktsiooni selles teatris). Samas on see konservatiivsetele kommentaatoritele põhjuseks kirjutada hävitavat kriitikat. Keiser loobus peale seda oma loožist Deutsches Theateris ja keelas ka oma ohvitseridel seda teatrit külastada. Hiljemalt sellest “Kangrute” lavastusest alates oli Hauptmann kuulsaim kaasaegne saksa teatriautor.

“Kangrute” lavastus tekitas väga sarnase skandaali isegi aastal **2005**. 2004.a lõpus

lavastas “Kangrud” saksa teatri skandaalne poliitiline lavastaja **Volker Lösch** Dresdenis ehk endisel Ida-Saksamaal. Kuu aega pärast esietendust keelati lavastus ära. Fakt, et Saksamaal praegusel justkui demokraatlikul ja sõnavabaduse ajal midagi ära keelatakse, eriti veel kunstiteos, tekitas teatriringkondades elavat aruelu. Seda enam, et lavastus puudutas teravalt Saksamaa üht hellemat ühiskondlikku kitsaskohta - tööpuudust. 2005. aastal oli Ida-Saksamaal koguni 20,7% töötuid. Mitmed tuntud teatriinimesed võtsid avalikult sõna tsenseerimise vastu ja avaldasid kahetsust, et välditakse arutelu ühiskonna teravate probleemide üle. Dresdeni “Kangrute” mängimise keelamist põhjendati etenduse kehva kunstiline taseme, autori teksti muutmise ning väidetavalt isiklike solvangute tõttu tekstis. Liidumaakohus nimetas lavastust aga muu hulgas ka kihutustööks. Lavastaja Volker Lösch oli näidendi teksti lavastuse tarvis tugevasti muutnud. Ta tõi 1844. aasta Sileesia selgesti tänapäeva, sidus töötusega Dresdenis ning lisas uue tegelase, 33 liikmega töötute koori, kelle repliigid koosnesid tänapäeva saksa poliitikute kõnede katketest ning isiklikest seisukohtadest töötusest tingitud armetuse teemal. Publik võttis lavastuse vastu väga tormiliselt. Meedias kõlas hüüatusi “on see veel kunst?”, “aasta suurim skandaal!”, “maitsetu!”, “vägivalla ülistus” jms. Teised kiitsid etendust kui poliitilise teatri hetkel parimat näidet. 2005. aasta jaanuarist lasus Dresdeni teatri lavastusel “Kangrud” etendamiskeeld. Asi oleks sinnapaika jäänudki, kui trupil, lavastajal ja teatrijuhil poleks tulnud teravmeelset ideed, mis viis selleni, et veebruaris esietendus uus lavastus “Dresdeni kangrud. Hommage Gerhart Hauptmannile”. Selles ei kasutatud sõnagi Hauptmanni teksti: etendus koosnes eelmises lavastuses tarvitatud koorifragmentidest, ning kriitikat 2004. aasta sügisel rakendunud sotsiaalreformi kohta; parodeeriti eelmise lavastuse ärakeelamist. Mitmekümneliikmelisel töötute kooril kleebiti suud deklaratiivselt teibiga kinni.

Etendusel ei kostunud ehk sõnagi Hauptmanni, aga arvatavasti oli see vägagi Hauptmanni algideede vaimus. Veelgi huvitavamaks arenes lugu kevadel, kui toimus saksakeelse teatri ülevaatefestival “Theatertreffen”. Selgus, et kuigi festivali statuudiks on “kümme eelmise hooaja märkimisväärsemat lavastust”, ei olnud Dresdeni “Kangruid” sinna kutsutud - ei selle keelatud esimest ega ka teist, metaversiooni.

Kui sai selgeks, et Dresdeni lavastust “Theatertreffenile” ei kutsuta, reageeris sellele kiiresti Berliner Ensemble’i intendant Claus Peymann, kes kutsus “Kangrute” lavastuse festivali ajaks oma majja külalisetendustele. Just sellesamas hoones oli 112 aastat tagasi see näidend esimest korda ette kantud.

Nimetada tuleb ka täiesti teist stiili draamasid. Unenäodraamaga “**Hannele taevaminek**” (esietendus 1893, Königliches Schauspielhaus Berlin) eraldus Hauptmann naturalistlikust miljöödramaturgiast ja tõi lavale poeetilise, müstilise atmosfääri. Need on Hannele Matterni palavikuunenäod, kes tahtis ennast hirmust vägivaldse, joomarist kasuisa eest (tüüpiline figuur tõsiste näidendite repertuaarist) ära uputada.

Hauptmanni hilisematest draamadest on oluline – ja püsib siiamaani repertuaaris – Berliini tragikomöödia “**Rotid**” 1911. See on äärmiselt mitmekihilise dramaturgiaga ja groteski äärele viidud sünge pahelise miljöoga teos, mille peategelaste jaoks on rotid üks olulisi sümboleid. “Rotid” kujutas maailma, mis oli rottide poolt altpoolt õõnestatud, ilma et seda märgatud oleks. Neli aastat enne I Maailmasõda, kui usuti veel saabuvatesse imelistesse aegadesse, nägi kirjanik, et inimesed satuvad sisemust õõnestavasse kitsikusse. Seega sooritas Hauptmann selles teoses sammu sümbolistliku naturalismi

poole. Maa-alune rottide-sümboolika tegi teose pärast Teist Maailmasõda taas aktuaalseks, sellest tehti ka film.

Otto Brahm: modernse läbimurre näitekunstis ja lavaestetikas

Naturalistliku liikumise uuendustaotlused polnud suunatud mitte ainult uuele näitekirjandusele, vaid ka uutele nõudmistele vastava lavakunsti loomisele. Uued jooned olid näitekirjanduses realiseeritud palju varem kui lavastuskunstis. Naturalistliku teatri jaoks tuli kõigepealt alles luua institutsioonilised ja näitleja-kunstniku eeldused. See oli vajalik ka uue lavakunsti publikuni viimiseks, sest vaataval oli teatrile valdavalt teistsugused, traditsioonilised ootused. **Otto Brahm** oli üks olulisemaid, temast sai selles kunsti pöördprotsessis programmilooja.

“Uus kirjandus on revolutsiooniline, teater on konservatiivne – see ongi otsustav punkt ja meie probleem” Otto Brahm, “Der Naturalismus und das Theater” 1891 – selle probleemi lahendamiseks ta tegelema hakkaski.

Otto Brahm (1856-1912) sai oma esimesed lavakogemused Hamburgi erateatris Thalia, kus valitses realistlikult täpne ansamblistiil. Brahm õppis Berliinis germanistikat ja töötas selle kõrvalt ajakirjaniku ja teatrikriitikuna. Oma töö kaudu tutvus ta ka Henrik Ibseni loominguga, samuti kohtus ta Gerhart Hauptmanniga (1889). Töö Hauptmanni draamateoste – ja uue saksa draama, Ibseni ja Tolstoi – läbisurumisel oli sellest ajast peale oluliseks ülesandeks Brahmi elus.

Brahmi tegelikuks tegevusvaldkonnaks sai **Berliini Deutsches Theater**, mille juhtimine oli tema käes 1884-1904. Deutsches Theateris oli juba enne Brahmi suurepärase trupp, tema tõi sinna veel väljapaistvaid näitlejaisiksusi, luues ühe saksa parima näitetrupi, millega saaks teostada enda poolt propageeritavat realistlikku inimkujutuse vormi.

Brahmi töö keskne ülesanne oli tuua näitlejad realistliku psühholoogilise inimkujutuse moodsa vormi juurde, mis oli tema jaoks uue kaasaegse näitekunsti ideaaliks. Üksikute lavastuste lähtepunktiks oli lavastatava teose teaduslik analüüs, seejuures oli lavastuse vastavus dramaturgilisele teosele üks Brahmi kunstnikukreedo. Seetõttu nimetati teda ka sõnalavastajaks.

Brahm oli tegelikult rohkem dramaturg, tegi tekstiga eeltöö. Ta lavastas tegelikult harva ise, istus proovide ajal vaatlejana parteris, tegi märkmeid, sageli toimuva kõige väiksemate detailide kohta. Vaheaegadel luges ta oma märkused näitlejatele ette. Ta lasi stseene nii kaua korrata, kui tema soovitud kooskõla olemas oli. Talle polnud oluline – erinevalt valitsevast lavastuspraktikast – et tema näitlejad selgeksõpitud väljendusvahendite abil oma rolle illustreeriksid või paremal juhul kedagi järele teeksid. Brahmi oli oluline, et näitlejad looksid ise, looksid ise enda sees (sarnaselt Stanislavskiga, kes hakkas rolli välja arendama emotsionaalse mälu ja kirjandusliku rollivisandi vahelisest pingest).

Brahmi tegelik eesmärk oli **kaasata näitlejat rollikujutusse kaasaegse inimesena**, omaenda kogemuste ja tõdemustega, et luua teatrit kaasaegsele inimesele. See tähendas 1890ndail täiesti uut arusaama näitleja ülesandest, kes ei pidanudki enam olema ei virtuoos ega rutiinne käsitööline. Just selles ja mitte lihtsas aktuaalsete teemade käsitlemis

oligi Brahmi ja tema ansambli väljatöötatud realistliku mängustiili revolutsiooniline moment.

Repertuaari tugisambad olid **Hauptmann ja Ibsen** – need oli teosed, mis uut näitekunsti eriti eeldasid ja toetasid. Lisaks sellele ikka ja jälle ka klassikalised draamad – see oli hädavajalik lüke, mida ta oma publikuga arvestades tegema pidi, ent mängiti lausa provotseerivalt pateetikavabas stiilis.

Need kaks draamakirjanikku olid Brahmi ettekujutuses seotud programmiliselt moodsa realistliku teatriga, ent 1900.a paiku laiendati vastavalt publiku maitse muutumisele siiski autorite ringi (üheks põhjuseks ka, et mõned näitlejad, kes leidsid, et senine suund on nende jaoks liiga kitsas, tahtsid trupist lahkuda). Mängukavas olid regulaarselt ka Arthur Schnitzler, Hermann Sudermann, samuti tulid uusromantilised draamad – Edmond Rostandi “Cyrano de Bergerac”, samuti Maeterlinck.

Brahmi fikseerumine ainult realistlikku mänguviisi kujunes aga varsti **ummikteks** – vähemalt nii tundus see mõnedele tema trupi liikmetele, näiteks **Max Reinhardtile** (kellel oli varsti villand vanade meeste mängimisest). Näiteks – Brahm palkas truppi näitlejaid, kes olid “Kangrutes” suurepäraseks, ent kes teistes lavastustes üldse kaasa ei teinud või kui, siis osutasid täiesti kasututeks. Reinhardtile oli ka vastumeelt kirjandusliku teose vaieldamatu liig-domineerimine, samuti ootas Reinhardt lavastuse kujunduslikelt elementidelt oluliselt suuremat osa realistliku tegevusruumi loomisel. Just põhimõtteline erinevus arusaamas lavateose iseseisvuses kirjandusliku teose suhtes oligi see oluline erinevus, mis viis lõpuks nende kahe mehe teede lahknemiseni – milles Brahm nägi omamoodi reetmist.

Max Reinhardt

“Ma usun teatri surematusse. See on õnnis peidupaik nende jaoks, kes on oma lapsepõlve salaja taskusse talletanud, et sellega elu lõpuni mängida.” (MR 1929)

See tõdemus, mida näitleja ja lavastaja Max Reinhardt (1873-1943) väljendas 1929.aastal kõnes oma näitlemis- ja lavastajakooli avamisel Schönbrunnis Viini lähedal, võiks olla tema teatritegemise programm läbi kõikide eluetappide.

Teater ja elulugu moodustavad Reinhardti juures ühtse terviku, ta elas teatrile. Otto Brahm nägi teda noore, 21-aastase näitlejana Viinis ja kutsus oma truppi. Deutsches Theateris tutvus Reinhardt Otto Brahmi tööstiiliga. Brahm lähtus iga lavastuse juures teose keskse idee täpsest analüüsist ja sellele keskendumisest; kirjaniku teksti äärmiselt täpne järgimine oli üks olulisemaid põhimõtteid tema lavastustöös, lisaks loomulikkus ja tõepärasus. Niisuguse tööstiili tulemuseks olid ennekuulmatult elutruud ja kunstiliselt lõpetatud lavastused.

Max Reinhardt oli vaimustuses realistliku inimkujutuse täpsusest ja tõsidusest, millega Brahm suhtus teosetruudusesse. Siiski sai Reinhardtile juba tema tegevuse alguses selles trupis selgeks, et niisugune keskendumine ainult naturalismi kujundatud inimpildile tähendas samas lõpuks ka näitekunsti võimaluste piiramist. Ta mängis Brahmi juures rohkesti väikesi, ent olulisi rolle (kokku 94 osa), enamasti oli tegemist vanade meestega.

Reinhardti teatrimõistmist oli oluliselt kujundanud klassikaline näitekunst Viini Burgteatris, mis esindas **Brahmi** stiilile täielikult vastandlikku mängustiili. Kuigi ta jagas Brahmi kriitikat nii paljudel lavadel veel leiduva virtuooslikkuse ja efektidele orienteerumise vastu, leidis ta siiski, et näitleja potentsiaal läheb selles Brahmi poolt läbi surutud kirjaniku sõna truuduse tagaajamises kaduma. Peale selle tundus talle Brahmi realismi-mõistmine liiga kitsana, isegi haiglaslikku ja koledat rõhutavana. Tema arvates eeldas kunst samuti ilu ja ülevust, millest Brahmil tema arvates puudu jäi. Brahmi lavanaturalismi üheks nõudmiseks oli – mängida nii, nagu oleks olemas “neljas sein” ja vältida igasugust otsest suhtlemist publikuga, ent Reinhardt igatses täisverelise näitlejana kontakti publikuga.

Reinhardt jagas oma kriitikat teiste trupi liikmetega, kujunes omamoodi opositsiooniline ring, mis otsis kunstilist alternatiivi Brahmi teatrile. Oma töö kõrval näitlejana hakkas ta tegutsema ka lavastajana. Grupi noorte näitlejatega hakati suvel turneetrupina andma iseseisvaid etendusi, muu hulgas Prahasse, Viini, Budapesti ja Salzburgi. Varsti, 1901, asutas ta ka oma esimese teatri – see oli algselt kabaree, mis sai varsti nime “**Väike Teater**” (“**Kleines Theater**”, kuni 1905). Läbimurdev edu saavutati trupiga 1903.aastal Maksim Gorki “Põhjas” lavastusega. Reinhardt lahkus nüüd Brahmi trupist ka ametlikult.

Ka Reinhardti teatrikontseptsioon näitas varsti lahknemist Brahmi naturalismist: sellega kaasnes pööre uue stiili poole näitekunstis: niinimetatud uue romantismi poole. Ta ise kirjutas oma nägemuse kohta teatrist sel ajal: “ma kujutan ette teatrit, mis valmistaks inimestele taas rõõmu. Et teater viiks inimesed hallist argipäevast välja, ilu helgemasse ja puhtamasse õhku. Ma tunnen, et inimestel on villand teatris ikka ja jälle omaenda viletsust kohata, ma tunnen, et inimesed igatsevad heledamate värvide ja õilsama elu järele.” Naturalismist distantseerus Reinhardt eelkõige temaatiliselt. Talle oli oluline vabastamine igasugustest programmilistest doktriinidest. Tema kreedo kõlas: “Teatril on alati ainult üks eesmärk – see on teater.”

Reinhardt hakkas **Väikese Teatri direktoriks** ja alustas ka lavastamist. Esimesed tööd olid Maeterlincki “**Pelleas ja Melisande**” ja Hoffmannstahli “**Elektra**” – mõlemas uusromantismi näidisteosed. Järgnesid saksa klassika lavastused (1904.aastal Lessingi “**Minna von Barnhelm**” ja Schilleri “**Salakavalus ja armastus**”), 1905.aastal sai Reinhardti “**Suveöö unenägu**” aasta teatrisündmuseks.

1905 lõi Berliini **Lavakooli** (Schauspielschule Berlin). Reinhardti idee oli uuendada näitekunsti (mängulised, loomingulised vahendid, rõõm muutumismängust, uued kõnelised vahendid, improvisatsioon), lasta näitlejad kammerlavastuses küpseda. Siis pidid uue mängustiiliga järgnema suured klassikalavastused, sest “näitleja on alles siis valmis näitleja, kui ta on tõestanud, et suudab Shakespeare’i mängida”. Tema nägemuses pidid kõrvuti eksisteerima täiesti erinevad lavad, kus oleks võimalik kasutada ka täiesti erinevaid väljendusvahendeid –

- moodsale draamale intiimne kammerlava
- suur lava klassikutele
- eriti suur mängupaik, kreeklaste vaimus festivalipaik, amfiteatri vormis, ilma eesriideta eriti suure monumentaalse kunsti jaoks, kus publik muutub ise lavastuse osaks.

Reinhardti teatriettevõtteid saatis edu, ta laiendas oma tegevust ja **ostis 1905 aastal Deutsches Theateri**, juht kuni 1930, loob juurde väikse kammersaali Kammerspiele. (Juba tema esimesed ettevõtmised lasid märgata, et mees oli võimeline siduma kunstilise töö teatriorganisatsiooni ja teatriäri.)

Reinhardt lasi kohe pärast Saksa Teatri ülevõtmist suure maja juurde ehitada väiksema lava – see oli kammersaal. Avaetenduseks 1906 aasta novembris lavastas ta Ibseni “**Kummitused**”, mõned päevad hiljem tuli Wedekindi “Kevade ärkamine”. Aprillis 1906 andis muide Deutsches Teatris külalisetendusi Stanislavski oma Kunstiteatriga.

Reinhardti töö keskmes oli suures majas järgnevatel aastates **Shakespeare**: järjest tulid lavale (1907) “Romeo ja Julia”, 1909 “Hamlet”, “Törksa taltsutamine”, 1910 “Othello”, 1911 “Palju kära ei millestki”, 1912 “Kuningas Heinrich IV”, 1913 novembrist 1914 maini oli Shakespeare’i tsükkel, millele lisandus ka “Veneetsia kaupmees”. **Goethe** “Faustist” lavastas ta 1909 esimese osa, 1911 teise osa – see vaatamänguline lavastus kestis kella kahest päeval kuni kella üheni öösel.

1909/10 hooajaks laiendas Reinhardt oma tegevust Münchenisse, rentis **Müncheni Kunstiteatri**. Ühes Müncheni näitusehallis tegi ta esimese katsetuse **areenteatriga**, septembris 1910 etendati seal **Hofmannstahli “Kuningas Oidipus”** (lavastust näidati ka turneel Venemaal, Poolas, Stockholmis ja Londonis).

Reinhardti tegelemine areenteatriga juhatas sisse uue arengufaasi tema töös. Senised raamid töös maailmakirjanduse klassikutega olid piiratud traditsioonilise teatrihoone arhitektuuriliste võimalustega, neid oli nüüd võimalik laiendada. Areenteatrist pidi saama uus, kaasaegne “rahvapidustuse” vorm. Üks Reinhardti kõige vaatamängulisem ja edukam lavastus, mis on kooskõlas katsetega areenteatriga, oli Vonnmoelleri “**Miraakli**” (müsteeriumimängu) lavastamine, mis etendus Londoni Olympia-Hallis (23.dets 1912). Selle lavastuse erakordsest dimensioonist kirjutab Reinhardti biograaf Braulich: Halli lavastuse dramaturgia nõuab liialdamist; lõpuks oli kõik lavastuse mõõdud tingitud vaatamänguteatri dramaturgiast: 1800 osalist, nende hulgas tervelt 150 nunnarollis, lisaks paar tosinat ratsurit hobustega, elus koerad jahistseenis; ülesastumised mänguvälja keskel 200 jala sügavusest lavaaugust tõustes, üleval katusekonstruktsioonis üksikud ja gruppidega prožektorid, mis näitlejaid jälgisid ja jälitasid, sensatsioon sensatsiooni järel. Siin oli liikumine, tants, muusika, kahevõitlus, surm ja häving; siin oli vaba palve kõrvuti haarava orgiaga. See oli üheaegselt tsirkusesensatsioon ja hingeline hardus.”

Reinhardt lavastas samas stiili terve rea teoseid – Hauptmann, Aischylos, Hofmannstahl – Berliinis **Schumanni tsirkuses**. Reinhardti hilisemad **Salzburgi lavastused**, mis asetasid teatri vahetult linnamaastikku (kolleegiumikirik, toomkiriku plats, ratsutamiskool) läksid selles suunas otsustavalt veel kaugemale. Vaataja jaoks kippus kaduma piir tegelikkuse ja teatri vahel.

1915-1918 oli tema tööväli kunstiliselt erakordselt mitmekesine. Juhtis ka Berliner Volksbühnet. Katsetuste kõrval massiteatriga tõi ta välja terve rea suuri **Shakespeare’i** lavastusi ja esimesed **ekspressionistliku** dramaturgia lavastused. Tegevust jätkus Berliinis, Viinis ja Salzburgis. 1920 lõi Salzburg Festspiele, iga-aastane suur kultuurifestival. 1924 lõi veel ühe teatri Viinis ja ühe Berliinis (Berliinis Deutsches Theatrisse võttis dramaturgina tööle Bertolt Brechti). Lisandus näitekunsti- ja lavastajaseminari juhatamine Viinis (lõi näitekunsti- ja lavastajakooli 1929, ülikooli

juurde). 1929 aastal võttis Reinhardt taas oma Berliini teatrite juhatuse enda kätte. Nendel aastatel oli ta teatriettevõtjana oma tegevuse tipus. Samas aga tegi tärkav natsionaalsotsialism Saksamaal tema karjäärile lõpu. **1933** aastal rändas Reinhardt välja Austriasse. Oma kirjas riigivalitsusele 16.juunis 1933.aastal pärandas ta oma vaimse ja materiaalse elutöö “saksa rahvale”.

Pärast aastaid külalislavastajana (London, Pariis, Firenze, Veneetsia, Hollywood, San Francisco, Chicago, New York) emigreerus Reinhardt **1937**.aastal lõplikult **USA**sse. USAs ei õnnestunud tal aga teatrivallas enam tõeliselt kanda kinnitada. **1938**.aastal asutas ka Hollywoodis **näitlejakooli** (Workshop for Stage, Screen and Radio). Järgnevatel aastatel lavastas ta New Yorgis (näiteks “Nahkhiir” 1942 tõi kaasa suure publikumenu). Katsed üles ehitada ansambliteatrit oma majaga luhtusid, kuna ta ei suutnud rahastajaid leida. Reinhardt ei tulnud eriti toime ka ameerika meelelahutustööstuse kommete ja praktikaga. Pärast lühikest haigust suri Max Reinhart 31.oktoobril 1943 New Yorgis, olles teatritegevusest tagasitõmbunud, suurtes rahalistes raskustes ja kibestunud. Tema elulugu peegeldab lausa näitlikult hilis-kodanliku teatrikultuuri sära ja viletsust. Nii kujundas ka Reinhardt teatri esteetikat selle maailmamenu kõrgpunktis oluliselt tema kontserni finantsilised ja organisatoonilised võimalused.

Kokkuvõtvalt võib vaid kinnitada – Reinhardt oli üks olulisemaid isiksusi saksakeelses teatris. Iseloomulik oli tema tohutu ulatuse ja mahuga elutööle,

- et ta üritas teha teatrit kõikide sotsiaalsete kihtide jaoks,
- kasutas selle jaoks lavatehnika kõige uuemaid saavutusi (pöördlava, valgustus),
- kasutas mitmesuguse suurusega mänguruumi ja kõige erinevamaid mängupaiku (teatrid väljakud, aiad, lossid, kirikud) ning oma aja parimaid näitlejaid.

Reinhardt nägi teatrit kui suurt pidu. Mäng oli talle sama näitlejate ja vaatajate täieliku fantaasiateggevusega – ta nägi vaatajaid näitlejate kaasamängivate partneritena. Tema lavastuste tõeline (ainuke) eesmärk oli esteetiline nauding. Vahendada mingeid sotsiaalseid või poliitilisi sõnumeid – see oli talle täielikult kauge teema. Reinhardti teatrilooline tähtsus ongi selles, et loomata otseselt oma koolkonda või oma ühte kindlat stiili, oli just tema see, kes režii-teatri lõplikult läbi surus. On iseloomulik, kui täpselt ta töötas läbi kõik oma lavastuste üksikasjad, kõik selle äärmiselt hoolikalt oma režiiraamatutes fikseeris ja seejuures jättis siiski ruumi näitlejate individuaalsustele. Näitlejaid nägi ta loova inimese ideaalkujuna.

Vene teatrielu 19.sajandi lõpul, 20.sajandi algul. Stanislavski. Tolstoi. Tšehhov. Gorki.

Sissejuhatus

19.sajandi keskel jõudis Venemaale demokraatia laine, kui 1855.aastal sai tsaariks **Aleksander II** (valitses kuni 1881). **Teatritsensuur** eksisteeris küll edasi, ent jättis teatritele ja autoritele suurema mänguruumi. Kaasaegse kunstisuunana võis end läbi suruda **realism**. Kirjanduselt ja kunstilt oodati taas, et nad tegeleksid kriitiliselt kaasaegse vene ühiskonnaga ja sobituks ka lääne-euroopa arengutega. Vahetu mõju oli sellel uuel ajavaimul eelkõige realistliku dramaturgia arengule.

Kuna aga kõik kunstiliselt juhtivad vene teatrid siiski allusid õukonna kontrollile – näiteks ka selle aja kõige olulisem vene draamalava, Moskva Väike Teater – pörkusid teatrid väga ruttu nende uute ideede rakendamisel takistuste vastu. Arendati rohkem oma traditsioonilist mängustiili, seda perfektsionismini, selle asemel, et uusi arenguid rakendada. Uued arengud tulid alles sajandivahetusel.

Liberaalse tsaari Aleksander II mõrvamise tõttu grupi reformivastaste poolt 1881.aastal oli igasugustel reformiarengutel vene teatrielus järsk lõpp. Mõrvatud tsaari poeg ja troonipärija **Aleksander III**, kes valitses 1894.aastani, alustas taas reaktioonilist **läänevastast** suunda, mis oli suunatud kultuuriliselt realismi kõikide vormide vastu, kõige modernse vastu. **Õukonnateatrid**, millel oli Venemaal monopol avalike teatrietenduste pidamiseks, pidid sellele uuele tendentsile alluma. Arvukas eraomandis olevad **klubi-teatrid**, mida nii Moskvas kui Peterburis oli 19.sajandi teisel poolel asutatud, keelati 1882.aastal küll ametlikult ära, kuid mõnedel neist lavadest suudeti siiski edasi mängida.

Järgmine tsaar **Nikolai II**, kes tuli troonile 1894.aastal ja valitses kuni 1917.aastani, sõlmis aga **Prantsusmaaga** poliitilise liidu, millel pidi olema oluline mõju ka kultuurivallas. See tegi võimalikuks nn “vene hooajad” Pariisis ja Lääne-Euroopa tutvumise (Djagilevi) Vene Balletiga, mis juhatasid sisse uue ajastu balletiajaloos ja lavaestetikas. Venemaal pani Nikolai II käima ulatusliku moderniseerumisprotsessi. Lõpetati Trans-Siberi raudtee ehitus, mis avas Venemaa hiiglaslikud idaosad majandusliku kasutamise jaoks, ka linnastumine ja industrialiseerumine hakkas edenema. Selle tulemusena kasvas suurtes linnades tööliskond 1890-1914 rohkem kui kaks korda, ent siiski jäi Venemaa 80% ulatuses tööstusmaaks, kus oli ka vastavalt suur osa kirjaoskamatu. Tööstus oli küll forsseeritud, ent erinevalt Lääne-Euroopast vähearenenud tehnilisel nivool, mis viis ka kogu maal revolutsioonilise liikumise tekkimiseni.

Vene teatrielu tabas nendest sündmustest tingitud teravdatud **tsensuur**. Teatrite esindajad ei astunud siin revolutsioonilise liikumisega seoses avalikkuse ette – võrreldes näiteks patriootiliste poola intellektuaalide ja kunstnikega võitluses oma maa poliitilise autonoomia eest. Erandiks oli kirjanik ja dramaturg **Maksim Gorki**, kes võttis 1905.aasta revolutsioonist osa, pärast arreteerimist rahvusvaheliste protestide tõttu vabastati ja 1906.aastal emigreerus, elas peamiselt Itaalias.

Vene suured õukonnateatrid ja aadliteatrid harrastasid endiselt kõrgel kunstilisel tasemel olevat traditsioonilist repertuaari, mida ei mõjutanud arengud Lääne-Euroopa realismis ega sümbolismis. Moskva Väikese Teatri, vene juhtiva riikliku näitlejateatri ning Peterburi Aleksandri teatri katsed, lavastada Tšehhovi ja Ibseni teoseid luhtusid – nendel lavadel harrastatud mängustiili tõttu. Seal harrastatavas virtuoositeatris, mida oli mõjutanud ka veel romantiline teater, oli nende teoste psühholoogiline realism võõras, see sai mõjule pääseda alles suletud ansamblimängu kaudu. Nii olid just **erateatrid** Moskvas ja Peterburis need, mis võtsid vastu uued arengud draamas ja näitekunsti. Seejuures loodi institutsioon, mis pidi lavaskunsti muutma ja mis pidi hakkama mõjutama kogu euroopa teatrit: see oli **Moskva Kunstiteater**. Loojaks olid Konstantin Sergejevitš Stanislavski (1863-1938) ja Vladimir Ivanovitš Nemirovitš-Dantšenko, (1858-1943) nad löid selle erateatri protestiks vene õukonnateatrites valitseva konventsionaalsuse vastu.

Nemirovitš oli Gruusia päritolu näitekirjanik, kriitik, teatrijuht ja näitlejate õpetaja. Ta oli uue teatri loomise vajalikkuses veendunud. Mõlemad mehed täiendasid teineteist. On öeldud, et kui Stanislavski oli Kunstiteatri hing, siis Nemirovitš oli selle süda. Nemirovitšile oli vaja Stanislavski eredat lavastajavõimekust. Stanislavski oli jälle vaja Nemirovitši dramaturgi, kirjanduse analüüsija oskusi ning teatrimänedžeri oskusi. Nad otsustasid hüljata kõik vanad teatrikonventsioonid ning luua lavakunst uutele alustele. Näitlejad võtsid nad Nemirovitši õpilaste seast ning amatöörnäitlejaid kunsti ja kirjanduse ühinguks.

Lühidalt veel mõnest lisafaktist Raudsepa loengule. Kunstiteatrist sai aktsiaselts, millel oli 13 osanikku. Trupp koosnes 39-st näitlejast. Stanislavskil oli teatris vaieldamatu autoriteet, seda tänu oma töösturist perekonnale, sidemetele rahastajatega ning tugevatele näitleja-lavastaja omadustele.

Teatri esteetilised tõekspidamised olid mõjutatud Euroopas toimuvast, Stanislavski oli näinud Meiningeni trupi külalisetendusi Venemaal, oli kursis Andre Antoine'i naturalistliku teatriga Prantsusmaal (oli näinud seda Pariisis). Stanislavski süsteemi loomise ajalugu ei saa lahutada Moskva Kunstiteatri loominguilisest teest. Süsteem kujunes Kunstiteatri eesmärgis uuendada lavakunsti. Süsteem formeerus otseselt näitekirjanike mõjutusel – Tšehhov, Gorki. Kunstiteatri proovides prooviti süsteemi pidevalt läbi. Süsteemi välja töötamisel ja ellu viimisel võtsid osa Kunstiteatri looja Nemirovitš-Dantšenko ja paljud näitlejad.

Stanislavski oli enamasti koos kaastöötajatega lavastaja, esines aga ka ise näitlejana. Moskva Kunstiteatri **kõige edukam lavastus** oli **Gorki “Põhjas”**, mida näidati kuni 1938.aastani kokku 908 korda; samuti edukas oli Maeterlincki muinasjutudraama “Sinilind” 818 korda ning Tšehhovi “Kirsiaed” 757 korda. Seejuures näitab repertuaari valitud näidendite tabel, et Kunstiteater ei olnud küll täiesti fikseerunud naturalistlikule teatrile, ent nende kunstiliseks raskuspunktiks oli siiski psühholoogiliselt realistlik dramaturgia.

Moskva Kunstiteater, mis sai pärast Oktoobrirevolutsiooni lisatiitli “**Akadeemiline**” (sellest alates MHAT, Moskovskii Hudožestvennoi Akademitseskii Teatr) ja mis muutus pärast 1934.aastat sotsialistliku realismi esindusteatriks, eksisteerib ka tänapäeval ja on üks hinnatuim vene draamateater. Praegu juhib teatrit kuulus vene lavastaja ja näitleja Oleg **Tabakov**.

Anton Tšehhovi ja Maksim Gorki draamaloominguga arenes vene realistliku dramaatika areng lõpuni välja ja saavutas oma kunstilise kõrgpunkti.

Maksim Gorki (1868-1936) heitis Tšehhovile korduvalt ette “külmust”, millega ta inimesi oma teostes vaatleb. Tšehhovi objektiivne hoiak ei vastanud sugugi Gorki enda sotsialistlikule mõtteviisile, tema väljaastumisele rõhutute ja vaeste eest. Gorki jaoks, kes oli revolutsiooni pooldaja, tundusid tegelaste alandused ja kannatused nende sotsiaalsete elutingimuste tekitatuna. Seda tuli rünnata, seda tuli muuta. Teos, mis seda positsiooni kõige selgemalt esile toob, on “Põhjas”.

Nii nagu Tšehhov oli ka Gorki Moskva Kunstiteatri “majaaautor” ja sai Stanislavski käest tellimusi teatri jaoks kirjutada.

Gorki kodanikunimi oli Aleksei Maksimovitš Peškov. 10-aastaselt jäi orvuks. Rändas noorena läbi kogu Venemaa tehes juhutöid. Sellest sai hiljem tema kirjanduslik materjal. Pseudonüümi Gorki kasutas alates aastast 1892, tähendab “kibe” ning viitab sellele, et Gorki arvas, et elu Venemaal on karm ja kibe ja ta oli kindel, et tahab rääkida kibedat tõde. Gorki sai kirjanikuna tähelepanu juba esimeste juttudega. Tema jaoks ei olnud kirjandus mitte niivõrd stiil ja vorm, vaid moraalne ja poliitiline tegu, mille eesmärgiks on muuta maailma. Ta astus avalikult vastu tsaarirežiimile ning võeti korduvalt vahi alla. Sõbrunes paljude revolutsionääridega ning sai Lenini lähedaseks sõbraks. 1906-13, 1921-29 elas eksiilis, peamiselt Itaalias.

Esimene näidend oli **“Väikekodanlased”**, esietendus Kunstiteatris 1902.a märtsis. Gorki kavandas selles omamoodi vene väikekodanlase psühhogrammi, demonstreeris pimedat usklikkust ja vaimset kitsarinnalisust. Sellele hoiakule vastandatakse kriitiliselt mõtlev tööline Nil, vedurijuht ja uue inimese tüüp, kellele kuulub tulevik.

Teine näidend, mille esietendus oli 18.detsembril 1902 oli **“Põhjas”**. Sellest sai kõige edukam lavastus Moska Kunstiteatri ajaloos. Teosel pole tegevust või sündmustikku traditsioonilises mõttes. See on miljöuurimus, mis leiab aset ühes keldris ja mis toob päevavalgusesse elusfääri, mis sellises vormis veel kunagi lavateose teemaks ei olnud saanud: inimesed kõige äärmuslikumas sotsiaalses viletsuses. Terve hulga varjupaigaotsijate hulgast – vargad, mõrvarid, joodikud, prostituudid ja hulkurid – tulevad esile kaks figuuri. Seal on vana Luka, paberiteta palverändur, kes eksisteerib teatud määral väljaspool ühiskonda ja jutlustab Tolstoi filantroopilise religioossuse vaimus armastust ja kaastunnet. Tegelikult tahab aga Luka neid kodutuid nende valelike lunastuslubadustega ainult selleni viia, et nad end sellest viletsusest välja unistaksid. Tema vastasmängijaks on Satin, intellektuaal, tapja ja valemängija, kes nimetab Luka fantaseerimist kahjulikuks ja seab selle eluvaledele vastu idee tingimusteta vabadusest: “Inimene võib uskuda või mitte uskuda – see on tema oma asi. Inimene – on vaba... Ta peab ise kõige üle otsustama, oma usu, oma uskmatuse, oma armastuse, oma mõistuse. Ainult inimene eksisteerib, kõik muu on tema käte ja mõistuse töö. Inimene! Lihtsalt suurepärase!” See Satini retoorilise paatosega inimliku eneseteostuse teemaline visioon aga ei kujundanud näidendi põhitooni. “Põhjas” ennekuulmatu lavamenu (millele tugineb ka Gorki maailmakuulsus) tugines just haarava inimkujutuse võimalustele ansamblimängus, mis pakkus tegelaste viletsuse juures siiski ka varjupaigaliste pitoreskset pilti.

1978 Grigori Kromanov lavakooli III lennuga

1983 Jaan Tooming Ugala

Stanislavski meenutab pärast “Põhjas” esietendust: “Gorki sai päevakangelaseks. Tema järel kõnniti tänavail, teatris; kogunes salk vahtivaid austajaid ja eriti austajannasid; algul häbenedes oma populaarsust, läks Gorki nende juurde näppides oma punakaid lühikeseks lõigatud vurre ja korraldades iga minut tugeva kämbla mehiste sõrmedega oma pikki sirgeid juukseid või lüües peaga, et heita laubale langenud juuksesalku tagasi. Sealjuures võpatas Gorki, avas ninasõõrmed ja tõmbus hämmeldusest küüru. ... Gorki võlu oli tugev. Temas oli oma ilu ja plastika, vabadus ja sundimatus.” (“Minu elu kunstis” lk 373-374)

Näidenditega nagu **“Suvitajad”** (1904), **“Päikese lapsed”** (1905), kujutab Gorki ajastu intellektuaalide käitumist ajastu muutuste taustal. Nende eluvõõrale olekule annab ta

koguni koomilisi jooni. “Tehke silmad lahti, see, mis teie elusid täidab, teie mõtteid ja tundeid, sarnaneb lillega metsas, mis on sünge ja täis surma.” – nii kommenteerib üks selgemini nägev tegelane “Päikese lastes” teiste käitumist. Alles konkreetne oht “väljaspoolt” äratab unistajad tõesti üles.

Edasine Maksim Gorki areng oli tihedalt seotud Venemaa poliitilise arenguga. See on eriti selgelt näha tema revolutsiooniliste draamade “**Vassa Železnova**” kahes variandis. Esimeses variandis, mille esietendus oli 1911, on esiplaanil nimategelase moraalne tragöödia – ärinaine, kes ei kohku tagasi millegi ees, et säilitada oma perekonna omandit, kes aga lõpuks ise oma hoolimatuse tõttu hukkub. Teine variant, mida peetakse sotsiaalse realismi näidisteoseks, esietendus 1936.aastal Moskva Punase Armee Keskteatris. Siin laseb Gorki Železnova samasuguse moraalse hoolimatusega tegutseda ja lõpus alla käia, ent toob siin minia näol sisse noore revolutsionääri, sama tugeva vastasmängija, kelle taustal Železnova ja tema klassi moraalne langus seda selgemalt välja tuleb.

Pärast 1910.aastat tekkis Venemaal pööre teatri arengus teises suunas. Stanislavski kõrvale tulid nüüd vene teatrielu keskmesse ka Vsevolod Meierhold ja Aleksander Tairov (1885-1950), viimane asutas Moskva Kammerteatri (1914).

SÜMBOLISM. Sissejuhatus.

Voolude samaaegsus, aga välistavus. Naturalism vs sümbolism.

“Võibolla oleks vajalik kõik elav lavalt täiesti eemal hoida” Maurice Maeterlinck, 1890 – kui erinev lähenemine nt Gorkist (Põhjas, 1902)

Sajandivahetuse paiku oli **sümbolism** selline suund kunstis ja kirjanduses (aga samas ka mõtteviis), mis leidis väljenduse peamiselt kujutavas kunstis ja lüürikas. Tegemist oli idealistliku, mõneti koguni müstilis-religioosse reaktsiooniga naturalismile. Niisuguse maailmavaate aluseks oli postulaat maailma ideaalsusest ja ratsionaalsel teel tunnetamast.

Sümbolistliku kunsti programm formuleeriti ajakirjas **La Figaro** (aprill 1886) avaldatud manifestis: “Vaimu arenguga muutuvad tundmused keerulisemaks, nad vajavad sobivaid väljendusviise, mis ei oleks ära kulunud. Peale selle on vaja **keele** normaalset laienemist – on vaja luua neologisme ja samas vana sõnavara taas kasutusele võtta. **Fantaasia** peab taas leidma eepilise ja imelise... Mis puutub teemasid, siis soovime me igapäevase elu asetada mõnda epohhi või koguni **unenäo** sisse (kuna unenägu pole võimalik elust eristada) sümbolina. Me tahame asendada indiviidide võitluse tunnete ja ideede võitlusega, tegevuskohaks saab aga igaveste ristmike ja tänavate asemel olema **aju** või selle mõni osa.”

Ka rmtus “Teine teater” kirjutab vene sümbolist **Valeri Brjussov** (soovituslikus nimekirjas) kritiseerib oma artiklis “Tarbetu tõde” naturalistlikku lähenemist kunstile. Ta ütleb: “Laval on võimatu kujutada elu tõepäraselt. Lava on juba oma olemuselt tinglik. Võib vaid asendada ühe tinglikkuse teisega, ja see on kõik. (lk 14) ... Teatril on aeg lõpetada tegelikkuse jäljendamine. Pole tarvidust lavakujundusest loobuda, kuid see peab olema teadlikult tinglik. See peab olema nõ stiliseeritud.” (lk16)

Ka vene avangardne näitleja ja lavastaja **Vsevolod Meierhold** kirjutab oma artiklis “Teatri ajaloost ja tehnikast”, et oli lähenemas otsusele tallata maha ja panna põlema naturalistliku teatri iganenud võtted. Meierhold hakkas lähtuma stilisatsiooni põhimõttest, mille all mõistab tinglikkust, üldistust ja sümbolit, ta üritas jõuda ajastu või nähtuse sisemise sünteesini. (lk 42-43) “Tinglik teater on niisugune, et vaataja ei unusta hetkekski, et tema ees on näitleja, kes mängib, näitleja aga ei unusta, et tema ees on saal, jalge all lava ning mõlemal pool dekoratsioonid.” (lk 76)

Lavale jõuabki uus nähtus – **mäng sümbolitega**. Dramaturgiliselt tähendas see tegelaste lahtiharutamist, lahtimuukimist erinevateks, sageli vastuolulisteks **isiksusefragmentideks**, mis asetatakse teineteise suhtes pingsuhetesse: kõrvuti on unistamine ja ärkvelolek, tõelisus ja fantaasia, mehelikkus ja naiselikkus, olevik ja minevik, teadvus ja alateadvus. Sellele vastas ka keele poeetiline musikaliseerimine.

Sümbolism vooluna sai naturalismiga diametraalselt vastuolus olema. Naturalistliku teatri fikseerumisele igapäevasele, koguni banaalsele sotsiaalsele elureaalsusele, seadis sümbolistlik teater vastu saladusliku ja üleloomuliku maailma.

Laiemat tausta silmas pidades – sümbolism oli suurbourgeois hariduseliidi reaktsioon ajastu täielikule ühiskondlikule pöördumisele, uuele pildile tegelikkusest, mida visandasid moodsad loodusteadused ja poliitilised sündmused nagu Prantsuse-Preisi sõda ja Pariisi Kommuun. See oli instinktiivse skepsise väljendus eelkõige positivistliku arengu usu vastu, mis andis põhjust programmiliseks põgenemiseks tõelisusest – eelkõige just unenägudesse ja privaatsesse sisemusse.

MAURICE MAETERLINCK (1862-1949) Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck on Belgia luuletaja, näitekirjanik ja esseist. Elas suurema osa oma elust Prantsusmaal ning 1940-1947 USAs (uskus, et oleks oma vaadete tõttu II maailmasõja ajal hukatud, sest üks tema näidend oli saksavaenulik). Oli jõukast perekonnast, õppis Genti ülikoolis õigusteaduskonnas ja lõpetas selle 1885.aastal doktorikraadiga. Pärast ülikooli läks Pariisi, kus kohtus sümbolistliku liikumise esindajatega, sai palju mõjutusi. Teda on nimetatud mõtlejaks, filosoofiks, kes nägi oma ülesannet eluõpetuse jagamises. Sai Nobeli kirjanduspreemia 1911.aastal. Kirjanduslikku teed alustas luuletajana.

Maeterlincki kogu loomingut valitsev motiiv on **surma** pidev kohalolek. Eriti intensiivselt kujutas ta just armastuse ja surma vastuolu. Inimene on paigutatud maailmavaatelisse fatalismi, ettekujutusse, et elu valitsevad mõistetamatud kosmilised jõud, mille kätte inimene on jäetud. Ettekujutus, et inimese tegutsemine on mõttetu või koguni võimatu laseb indiviidil lõpuks laskuda eksistentsiaalsesse vaikimisse.

Meierhold oma artiklis “Teatri ajaloost ja tehnikast” rõhutab, et uus teater kasvab välja kirjandusest ning uue näitekirjanduse loojana näeb ta just Maeterlincki: “Maeterlincki arvates ei tule tragöödia ilmsiks ei dramaatilise tegevuse tormilises arengus ega südantlõhestavates karjetes, vaid vastupidi, üliarahulikus, liikumatus vormis ning vaikselt lausunud sõnas.” Meierhold rõhutabki, et sellise dramaturgia jaoks tuleb lavakunstnikul leida uued vahendid. (lk 59-60) Meierhold leiab, et Maeterlincki teatrilt saab otsekui pühakoda.

Maeterlincki poeetiline maailm on varustatud piltidega nagu võlvkoopad, järved, meri, mets, kaevud, tornid, paleed ja haiglad. Pimedad, armastajad ja võõrad liiguvad marionetlikult-pidulikult selles nende jaoks arusaamatus pildimaailmas. Maeterlinck ise kirjeldab neid lavakujutusi ühes oma lüürikateoses metafooriga “kasvuhuone/ triiphooone” (Serres chaudes, 1889)

Dramaturgia, mida Maeterlinck oma näidendites kasutab, järgib sellise “**kasvuhuone**”-maailma reegleid. See on teater, mis ei tunne suuri traagilisi antagonisme. “Tõeline, inimlikult oluline traagika leiab aset üksikisiku vaiksuses, hingelises konfliktis saatusega, armastuse hävinemises, surmale alistumises, olemise mõtte otsimises. Hinge hää, mis sellel tasandil pidi kuuldavaks ja arusaadavaks tehtama, hoidub kõnelustest. Ta on kuuldav vaid kõne ülem- ja alamtoonides, eriti pauside ajal, artikuleeritava vahelistes nüanssides.”

Nii muutub **ootamine** lavaliselt keskseks põhifiguuriks/ tegelaseks. Tegemist on küllalt liikumatu, staatilise teatriga. Maeterlincki näendid ongi küllalt staatilised, need on peamiselt **seisundidraamad**. Staatiline seisund on neis käsitletav psühholoogilise seisundina. Dialoog on Maeterlinckil harmooniline, selles etendavad kandvat osa pausid ja atmosfäär. Dialoogide esmaseks ülesandeks pole mitte inimestevaheline kommunikatsioon, need peavad viitama teise astme dialoogile.

Maeterlinck arendas oma teatriteooriat eelkõige **essee**s “**Androidide teater**” (1890), (android: inimese moodi robot) kus ta kasutas oma teatriidee selgitamiseks unenäo metafoori – “unenäo tempel”. Ta pidas sellega silmas šifreerimise ja ütlemata jätmise teatrit, vihjete ja viidete teatrit. Teatraalseks põhielemendiks sai mask. Mitte individuaalne näitleja pole ideaalne akteur, vaid tema androiidne asendaja, kunstlik inimene (= marionett). Maeterlinck mõjutas oma teooriaga oluliselt mitmeid 20.sajandi teatrivoole.

1889 ilmus tema esimene draamateos “**Printsess Maleine**” – esimene sümbolistlik draama, uue ajajärgu algus. Sai Pariisis kohe hea vastuvõtu ja tuntuks.

“**Pimedad**” oli esimene lavateos, millega Maeterlinck teatriautorina publiku ette tuli (esietendus **1891**.aastal, Theatre d’Art). Siin ootavad 12 pimedat meest ja naist, kelle juht on kadunud, ühel metsa legendikul abitult ja hirmunult oma surma. Sümboliseerib inimese olukorda siin suures ja sageli julmas maailmas.

Surm on ka ühevaatuselise “**Sissetungija**” (1891) tegevuse keskpunktis. Surm on selles teoses kogu aeg täiesti olemas, tunnetatav kõigis välismaailma helides ja meeleliigutustes, eelkõige aga hirmuna tegelaste sisemuses. Sarnased teemad on veel mitme teose aluseks.

Teosed nagu “**Tintangiles’i surm**” (1894) – ühel pool raudset ust on tüdruk, teisel pool vend, kes lõpuks surmatakse – või “**Püha Antoniuse imetegu**” (1919) inspireerisid eriti vene lavastajaid Meierholdi ja Vahtangovit. Mõlemad töötasid välja kummalised pildid ja grotesksed elemendid, mida nad Maeterlincki draamades leidsid.

“**Pelleas ja Melisande**” (1893) on Maeterlincki kõige enam lavastatud draama. Claude Debussy (1872-1918), muusikalise impressionismi põhiesindaja, kirjutas selle põhjal ooperi, mille esietendus toimus Pariisis Opera Comique laval. “Pelleas ja Melisande”

inspireeris kokku nelja heliloojat, lisaks kirjutasid selle põhjal muusika Gabriel Fauré, Arnold Schönberg ja Jean Sibelius.

Näidendis on rohkem tegevust kui Maeterlincki teistes draamades. Teose aines on võetud keskajast, ka õhkkond on keskaegne – tegemist on raske, saatusliku atmosfääriga. See on armastuse ja surma müsteerium. Teoses on juttu saladuslikust, ent samas keelatud armastusest.

Sellise teatri radikaalsus: järjepidevus, millega Maeterlinck ka selles teoses asetab tegevuse peamiselt tegelaste hinge, sisemusse.

Maeterlincki loomingus on ka üks ajalooline draama **“Monna Vanna”** (1902), mille tegevus toimub 19.sajandi Itaalias.

“Sinihabe ja Ariane” (1899) ja **“Sinilind”** (1908) on kaks erineva põhitooniga muinasjutudraamat. Esimene on veel täiesti kinni pildimaailmas, mida määrab sümbolistlik heleda-tumeda kontrast, teises tulevad esile uued toonid – see on kõige optimistlikum, selles sisalduvad vabanemine, lunastus ja teatud kõrgema korrastuse usaldamine. **“Sinilindu”** peetakse Maeterlincki loomingu **tipuks**. Seal kõlab juba varasemaltki kõlanud tõde, et igaüks peab ise omale õnne otsima.

Peale näidendite on Maeterlinck kirjutanud ka hulgaliselt moraali- ja loodusfilosoofilisi esseid, s.h **“Tarkus ja saatus”** (1898), **“Mesilaste elu”** (1901) jt.

Maeterlincki teoseid on tõlgitud eesti keelde ning **Eestis** ka ohtralt lavastatud (1998 Petersoni **“Pelleas ja Melisande”**, Theatrum).

Konstantin Sergejevitš Stanislavski (1863-1938)

Perekondlik taust – oli privilegeeritud noorus ühes rikkamas Vene perekonnas, Aleksejevid. Stanislavski on ta kunstnikunimi, mille ta võttis selleks, et oma teatritegemist vanemate ees saladuses hoida. Tema sotsiaalse klassi jaoks oli näitlejaks saamine madalamale laskumine, mis ei olnud aktsepteeritav. Näitlejatel Venemaal oli madalam sotsiaalne staatus kui Lääne-Euroopas, näitlejad olid veel hiljuti olnud pärisorjad ning aadlikute omanduses. Aleksejevite perekonnale kuulusid tehased, mis tootsid kuld- ja hõbekaunistusi sõjaväetarvikutele ja sõjaväevormidele. Kuni kommunistliku revolutsioonini 1918 sai Stanislavski kasutada oma isiklikku varandust et finantseerida oma teatrieksperimente.

Stanislavski isa oli lasknud perekonna lõbustamiseks ehitada teatri ning sealt algas ka Stanislavski huvi teatrikunsti vastu. Talle oli omane eneseanalüüs ja pidev märkmete tegemine näitlejatehnika ja kõikvõimalike muude probleemide kohta. Just neist märkmetest kasvas hiljem välja terviklik süsteem.

25-aastasena oli Stanislavski tuntud amatöörnäitleja. Ta soovis amatööre ja professionaale ühendada ning lõi perekonna tehastest saadud rahaga kunsti ja kirjanduse ühingu. Ühingu juures oli kool, mis hakkas õpetama kõiki teatrikunsti žanre. Stanislavskis hakkas idanema mõte uue teatri loomisest, kuid alles legendaarne kohtumine Nemirovitš-Dantšenkoga 22.juunil 1897 pani sellele alguse. Kohtumine kestis 18 tundi ning on saanud teatriajaloos legendaarseks. Kaks teatrim meest istusid kella 2st

lõunal järgmise hommiku kl 8ni Stanislavski perekonnale kuuluvas restoranis ning panid paika uue teatri põhialused.

Enne teatri avamist asuti harjutama Moskva lähedale Puškinosse. Sealne töömeeleolu oli nagu ülikoolis, mitte nagu teatris. Stanislavski proovitegemise meetod sai sealt alguse. See seisnes rohkes ja täpses lugemises ning tekstiga tegelemises laua taga, enne kui üldse tegevust proovima hakati.

Stanislavski kirjeldas oma autobiograafias “Minu elu kunstis” Kunstiteatri eesmäärke järgmiselt: “Uue ettevõtte programm oli tõesti revolutsiooniline: me protesteerisime vananenud mänguviiside vastu, teatraalsuse ja paatose vastu, deklameerimise ja liialdamise vastu mängus, tühja stiliseerimise vastu lavastuses ja lavakujunduses, staarisüsteemi vastu, mis lõhkus igasuguse ansambli, igasuguse etenduste struktuuri vastu ja tolleaegsete teatrite armetu repertuaari vastu.” See vene õukonnateatrite mängustiili analüüs langes täiesti kokku kriitikaga, mis kõlas Prantsusmaal ja Saksamaal nende traditsiooniliste teatrite aadressil naturalistide suust.

Tõepärasus ja elulähedus, mõlemad lääne-euroopa naturalismi kesksed nõudmised, olid ka selle teatri juhtmõtted. Stanislavskile ja Nemirovitš-Dantšenkole oli seega oluline uus näitekunst, selle teoreetiline uurimine ja vahendamine pedagoogilises töös ning teatriesteeetika reform. Eesmärgiks oli seejuures ka “köögi- ja supilõhn, mis tagaplaanilt lavale imbub, ninna hakkab” (nii märkisid irooniliselt selle meetodi kriitikud nagu näiteks lavastaja Aleksander Tairov). Ja kolmanda eesmärgina nimetas Stanislavski oma töö juures Kunstiteatris – tööd näitlejatega perfektselt töötava **ansambli** nimel.

Kunstiteater pidi olema ka omamoodi rahvateater, seda mitte Saksamaa poliitilise rahvateatrilikumise vaimus, vaid rahvapedagoogilise asutusena: “püüda vaeste klasside tumedat elu valgustada, anda neile õnnelikke esteetilisi minuteid selles pimeduses, mis neid ümbritseb. Me üritame luua esimest mõistuslikku, moraalselt, kõikidele juurdepääsetavat teatrit.”

Moskva Kunstiteatri **avaetendus** 14.oktoobril 1898.aastal (Ermitage-teatri laval) Aleksei Tolstoi ajaloolise draamaga “**Tsaar Fjodor Ivanovitš**” oli tähelepanuväärne sündmus. Erakordse eduga ja kõlapinnaga kogu maailmas oli aga teine esietendus 17.detsembril 1898.aastal, Tšehhovi draama “**Kajakas**”, Stanislavski lavastuses.

Järgnevad lavastused, milles Kunstiteater oma uut, hämmastava tõelähedusega ja perfektse kokkumänguga stiili ikka ja jälle taas tõestas olid – lihtsalt loetelus – Tšehhovi “Onu Vanja” 1899, “Kolm öde” 1901, “Kirsiaed” 1902, Maksin Gorki “Põhjas” 1902, “Väikekodanlased” 1902 ja “Päikese lapsed” 1905, Gogoli “Revident” 1908, Gribojedovi “Häda mõistuse pärast” 1906, Maeterlincki “Sinilind” 1908, Gerhardt Hauptmanni “Voorimees Henschel” 1899, “Üksildased inimesed” 1899 ja “Michael Kramer” 1901, Ibseni “Hedda Gabler”, “Metspart” 1901 ja “Ühiskonna toed” 1903.

Järel-realistlike ja antinaturalistlike vooludega euroopa teatris sattus teater situatsiooni, kus tuli otsida ja ära proovida uusi teid. Stanislavski seadis 1905.aastal sel eesmärgil sisse **eksperimentaalstudio**, kus Vsevolod **Meierhold** (1874-1940), kes oli Kunstiteatris juba 1898-1902 näitleja ja lavatajana töötanud, pidi proovima uusi lavastusmeetodeid. Meierhold alustas Maeterlincki “Tintagiles’i surma” lavastuse ettevalmistamist, kuid seda

katselava projekti ei suudetud realiseerida. Teine Stanislavski katse laiendada oma teatri kunstilist haaret oli 1908-1911 aastal kutse inglise teatrireformijale **Edward Gordon Craigile** tulla lavastama “Hamletit”. Hilisem vene teatri areng pidi näitama, et Stanislavski endine õpilane Meierhold muutus tema kõige tõsisemaks antipoodiks kunstielus.

Stanislavski näitekunsti alased uurimused:

“teadvuse kaudu alateadvuseni”

Et lavakunsti uuendada, seda konventsionaalsuse ja virtuoosikultuse sissesõidetud radadest vabastada, tegid teatrireformijad ca 1900.aasta paiku uuringuid. Vastavalt nende aastate intellektuaalsele kliimale usuti, et peaks olema võimalik seaduspärasustele ka kunstilises loomingus jälile jõuda ja neid võimalikult mõjusalt uue kunstiideaali – tõepärasuse ja loomulikkuse jaoks – kasutada. Stanislavski varajased uuringud näitleja loomingu teemal olid sellest usust tiivustatud. Ta teostas neid uuringuid iseenese peal ja töös oma näitlejatega. Seejuures toetus ta moodsa eksperimentaalse psühholoogia spetsiifilistele uurimustele mälu teemadel.

Stanislavski oli veendunud, et suurim võimalik usutavus ja loomulikkus rollikujunduses on võimalik saavutada, kui tegelase emotsionaalsust näitleja tunnetepotentsiaaliga nii autentselt kui võimalik esile kutsuda. **Aktiivse mälu** mõiste sai võtmekategooriaks tema loominguteooria arengu esimeses faasis. Hiljem kasutas Stanislavski ulatuslikumat ja komplekssemat mõistet **emotsionaalne mälu**.

Stanislavski praktilistes eksperimentides, mille ta hiljem süsteemina välja kujundas ka näitlejapedagoogiliseks meetodiks, oli tegemist näitlejate viimisega selleni, et need suudaksid tagasi mõelda ise läbi elatud võrreldavatele situatsioonidele, neid meelde tuletades tundeid laval tõepoolest läbi elada. Lavastustöös tähendas see kõige välise-dekoratiivse kõrvalejätmist lihtsa elutõe kasuks “rolli sisemises joonises”. Tema jaoks oli tõepärasus kunstis samastatav näitleja elukutse eetikaga.

Nende ettekujutuste rakendamise juures lavastustöös katsus Stanislavski alati luua näitlejate jaoks laval – ja koguni laval taga – **loomingulise atmosfääri**. Nii sai mängukoha (miljöö) võimalikult autentne reproduktsioon laval Kunstiteatri lavastusprintsipiibiks. Stanislavski lasi oma lavakunstnikel selle autentsuse saavutamiseks läbi viia uuringuid nendes kohtades, kus näidendi tegevus aset leidis. Henrik Ibseni draamade lavastuste jaoks toodi Norrast mööblit ja teisi rekvisiite. Iga ruum kujundati nii, et seda võis tajuda originaaltruuna, sest ainult sellises ruumis – selles oli Stanislavski veendunud – leidis atmosfääri, mida võimaldas “tõepärast” mängu. Sageli lasi ta ka lava taga olevaid ruume samamoodi kujundada, et näitlejad juba enne etteastet saaks viibida sarnases atmosfääris. Sellise “loomingulise atmosfääri” tekitamine oli ka kooskõlas Stanislavski lavastuste kõige olulisema põhimõttega – **ansamblimäng**. Seda põhimõtet, mis oli õukonnateatrite virtuoosikultusega selges vastuolus, järgis Stanislavski algusest peale lausa misjonäärliku rangusega.

Lisalugemist: Stanislavski “Minu elu kunstis” eesti k 1948, “Näitleja töö endaga” 1955.

Stanislavski töö Moskva Kunstiteatris oli nende esimeste aastate jooksul tihedalt seotud Anton Tšehhovi ja Maksim Gorki draamateostega. Nende draamade lavastustes kujunes välja tema lavastusstiil, kujunes tema ansambel.

Tolstoi, Tšehhov ja Gorki: “Protesti kunst”

“Palun ilma teatraalsuseta! Lihtsust! Lihtsust!” (A.Tšehhov)

Anton Tšehhov (1860-1904)

Sündis 29.jaanuaril 1860 (eelmisel aastal 150 sünniaastapäev) väikekaupmehe pojana Taganrogis, Lõuna-Venemaal, Aasovi mere ääres. Hakkas algul õppima kreeka algkoolis, seejärel Taganrogi klassikalises gümnaasiumis. Pärast gümnaasiumi astus Moskva ülikooli arstiteaduskonda. 1884 lõpetas ülikooli, töötas mõnda aega semstvoarstina. Kuna põdes tuberkuloosi (ja sellesse ka suri) elas alates 1890.aastatest peamiselt lõunas – Nizzas, Jaltas. Oli abielus Moskva Kunstiteatri näitlejanna Olga Knipperiga. Suri 15.juunil 1904 Saksamaal sanatooriumis.

Kirjutama hakkas Tšehhov juba gümnaasiumi vanemates klassides, tõsisem kirjanduslik tegevus algas aga Moskva elu esimestel aastatel. Peatselt sai temast mitme huumoriajakirja kaastööline (varjunimi Antoša Tšehhonte), kirjutas neile ajaviitejutte, milles taunis väiklast karjerismi (“Paks ja peenike” 1883), argust (“Ametniku surm” 1883) ja kõlavate fraaside kasutamist (“Ära läks” 1883). 1880ndate keskpaiku hakkas Tšehhov viljelema satiiri (“Unter Pribišejev” 1885) ja lüürilis-dramaatilist jutustust (“Lastepere” 1886). 1880ndate loomingus on valdav vene elu mitmekülgne käsitlemine (“Talumehed” 1897). Iseloomulik on argielu ja olustiku täpne kirjeldamine, tugev alltekst, realistlikud sümbolid. Tšehhovi teoste tegelased otsivad elu mõtet ja igavlevad seda leidmata (näidendeist nt “Ivanov” 1887 ja “Onu Vanja” 1897, veel “Duell” 1891). 19.ja 20.saj vahetuse loomingut mõjutas ühiskondlik pinge, tugevnes haritlase ükskõiksuse kriitika (“Karusmarjad 1898). Tšehhov pöördus tagasi satiiri juurde, uskus uue elu lähenemisse (“Daam koerakesega” 1899, “Kolm öde” 1900) ja kujutas harmoonilise tuleviku poole pürgivat noorust (“Pruut” 1903, “Kirsiaed” 1903).

Draamažanri näiteid leiame juba Tšehhovi varases loomingus, algul olid need enamajolt lõbusad ja teravad **ühevaatuselised vodevillid** (“Karu”, “Abieluettepanek” jt). Tšehhov on vene suurim revolutsioonieelne draamakirjanik. Nagu kõik näitekirjanikud/teatriuundajad, vajas ka Tšehhov uuelaadseid näitlejaid oma loomingu interpreteerijaiks. Pärast esialgseid läbikukkumisi leidis ta need Moskva Kunstiteatrist.

Näidendite aastad varieeruvad erinevates andmetes, erinev kirjutamise, trüki ilmumise ja esmalavastuse aasta.

Alustas juba oma meditsiiniõpingute (1879-1884) alguses tööd ühe näidendi kallal, mis sai hiljem pealkirjaks “**Platonov**” ja millest pidi saama “Vene elu entsüklopeedia”. Teose tegevus toimub ühes vene maamõisas, kus on kogunenud tüüpiline Tšehhovile omane “loomaad”: “Ema ja poeg, isa, poeg ja tütar, isad ja pojad, rikkad ja võlgades mõisaomanikud. Ühe kindrali lesk ja oberst, kaks kapitalisti, endised ja noored tudengid, arst ja õpetaja, rahvas, lakeid, üks väga väike ametnik, hulkur. Nende vahel igat sorti naised: ihaldatud daam (lesk), rikas pärijanna, loll ja hea Hascherl, otsustav intellektuaal.” Igavuse ja tüdimuse atmosfääris areneb nende tegelaste vahel keeruline suhtevõrgustik, erinevate intensiivsustmetega, mille käigus langevad ka mõned maskid.

Seejuures on nende suhete korraldaja Platonov, tähtsusetu maakooliõpetaja ja omamoodi Don Juan oma ringkonnas. Lõpus aga ei lähe midagi tema plaanide kohaselt. Üks tema armukestest laseb ta maha, ta ei saa selle põhjusest aga aru ja küsib nõutult: “Miks...?” Teos jõudis esmakordselt lavale alles 1959.aastal Giorgio Strehleri lavastuses Piccolo teatri laval Milaanos.

Nüganeni lavastus “**Pianoola** ehk Mehaaniline klaver” 1995 Linnateatris, üks kauem laval olnud lavastusi, 10 aastat.

Selles varases näidendis on juba äratuntav Tšehhovi külm analüüsiv pilk, millega ta oma aja ühiskonda nägi. Tema jaoks oli kõikide lavateoste materjal elu, kuid ta ei üritanud laval elu reprodutseerida, seda vastandina naturalismi programmidele, mis lähtusid “neljanda seina” olemasolust. See aspekt asetas ta ka vastandiks Stanislavskile, oma abitsioonikaimale lavastajale. On säilinud Tšehhovi märkus ühes kirjas: “Te ütlete, et nutsite minu näidendi lavastuse ajal. Te pole ainuke. Selleks ma neid aga ei kirjutanud. Stanislavski oli see, kes need nii südantlõhestavaks tegi. Mina tahtsin midagi hoopis muud.”

Vaataja ei pidanud tundma kaastunnet nende näruste, sisemiselt üksikute peategelastega, vaid nende vaade lavaltoimuvale pidi jääma selgeks. Tšehhov tahtis näidata elu, mis nõuab muutmist. Stanislavski tekitatud meeleolutihedus tema arvates sellist lähenemist ei toetanud. Oma “Kirsiaia” lavastust Moskva Kunstiteatris kommenteeris Tšehhov koguni märkusega: “Stanislavski hävitas mu näidendi”. Siiski oli Tšehhovi ja Stanislavski ning Moskva Kunstiteatri koostöö – ilmselt ka just selle pinevuse pärast – äärmiselt oluline psühholoogiliselt nii nüansseeritud näitekunsti arengule, eriti kui Stanislavski Tšehhovi poolt mitte eriti hinnatavat välise miljöökujutusele rõhumist (“Kõik üleliigne tuleb välja visata!”) siiski veidi tagasi võttis.

Tšehhovi teoste hulgas on rida ühevaatuselisi ja – kaasaarvatud “Platonov” – kuus suurt neljavaatuselist näidendit. Ühevaatuselistest on enim lavastatud “**Karu**” (1888) ja “**Abieluettepanek**” (1889).

“Karu” on metsik jant, mille katastroofi trotsiv, koleeriline naistevihkajast peategelane tahab oma raha kõrgetes võlgades noore lese käest sisse nõuda, selle temperamentne vastuhakk aga üllatab teda sel määral, et ta naisele abieluettepaneku teeb. Samuti on abieluettepanekust juttu samanimelises teoses, milles paari panna tahetava paari tülistseenid lausa plahvatuse äärele jõuavad. Ühel puhkusehetkel, kui mõlemad pooled hinge tõmbavad, õnnestub noore naise isal siiski mõlemad teineteisele määratud kiiresti omavahel kupeldada.

Suurtes draamades seevastu valitseb mõru, melanhoolne toon, seal on piiratud elu halvav atmosfäär, kuigi analüütik Tšehhov neid teoseid on üheselt komöödiateks nimetanud. “**Ivanov**” (1887) on tähelepanu keskmes eluks kõlbmatu intelligent, kes pärast oma naise surma – mis lõpetab äärmiselt õnnetu suhte – võiks abielluda noore rikka Sašaga, ent hirmust, et ta naise elu selle suhtega hävitab ja osaliselt selleks, et pääseda kaasavaraküti kuulsusest, laseb end veidi enne pulmi maha. Selles teoses on koomiline moment kõikide tegelaste kinnisidees, et kõik elu keerleb ainult raha ümber.

1971 Stanislavski õpilane (Panso õpetaja) Maria Knebeli lavastus Draamateatris, peaosas Ants Eskola

1992 Nüganeni lavastus Draamateatris, peaosas Jüri Krjukov

2004 Nikolai Krutikovi (Venemaa) lavastus Vene teatris, peaosas Eduard Toman.

Ka komöödias “**Kajakas**” (1896), millega avati Moskva Kunstiteater, laseb end lõpus maha õnnetult armunud noor kirjanik Treplev. Nii kui ei ükski teine Tšehhovi teostest elab see teos oma melanhoolsest, allasurutud atmosfäärist, mis toimuva kohal lasub. Lugu jutustatakse kaheaastase vaheajaga, seejuures ei tule tegelaste poolt peaaegu üldse tegevusimpulsse; seal on armusuhted, milles kire või igatsuse momendist kaugemale vaadates ükski partner teisega kokku ei passi. Kajakas, puhta ja vaba elu sümbol, lastakse igavusest maha. Igapäevasuse banaalsus tasandab lõpuks kõik väljamurdekatsed. Treplevi surma registreeritakse vaid möödaminnes. Teose esietendus 1896.aastal Peterburi Aleksanda teatris oli selge läbikukkumine. Põhjuseks, et näidendile üritati läheneda vana, traditsioonilise staariteatri vahendeid kasutades.

1978 Komissarov Noorsooteatris, Treplev- Sulev Luik, 1995 Draamateatris, 17.lennuga

2001 Katri Aaslav-Tepandi Rakveres

2001 Kaarin Raid, Kultuurikolledži III lend, Ugala

2007 Kristian Smeds, Von Krahle

“Stseenid maaelust” on “**Onu Vanja**” alapealkiri (1899), aluseks oli kümme aastat varem kirjutatud teos “Metsvaim”. Jälle on tegemist välise tegevusega inimeste ümber, kes ei leia teed teineteise juurde ja kelle elumõtte puruneb. Raisatud elu, mida varjutab kuulsalt sugulase – isenimetatud emeriti – kirjandusprofessor – vale sära, see on vana Vanja valulik tõdemus. Selle fataalse situatsiooni lahendamiskatse luhtub. Ei lask, mille Vanja professori pihta laseb ega ka lask, mille ta enda pihta laseb, ei taba. Näidend lõpeb külaliste lahkumisega aegade lõpu ja resignatsiooni meeleolus.

1996 Katri Aaslav-Tepandi Rakvere teatris

1980 Kaarin Raid, Vanemuises, 2002 Ugala, Olustvere lossis

“**Kolme õde**” (1899/1900) (esietendus 1901 Moskva Kunstiteatris), lõpus ütleb Irina, noorim õde, omamoodi kokkuvõttena möödunud sündmuste kohta: “Ükskord tuleb aeg, kui me kõik saame teada, milleks need piinad vajalikud olid... Aga selle ajani tuleb elada... Tuleb töötada, muudkui töötada...” “Kolme õde” on seepärast nimetatud ka draamaks lootusest ja tegemist on tuleviku momendiga, mis näidendis ainult korra esile tuleb ja sellist tõlgendust lubab. Muidu valitsevad sündmustikku mälestused, mis annavad kolmele kindralitütrele ka põhjust unistada end igavast, hämmastavate elementidega elust garnisonilinnas kaugemale. Aga Tšehhov ei luba, et sellel ellujäänud ühiskonna osal veel jõudu oleks oma situatsiooni tõepoolest muuta. Puhas iroonia on see, kui üks külalistest

õdedele lubab: “Kahesaja-kolmesaja aasta pärast on elu maal ennekuulmatult ilus ja suurepärane.”

1973 Šapiro, Draamateater

1996 Mikk Mikiver, Draamateater, Sagadi mõisas, Tusenbach- Tõnis Mägi

2004 Pepeljajev, Lavakunstikooli 24. lend

2008 Tammearu, Ugala

Tšehhovi viimane näidend “**Kirsiaed**” ilmus **kirjaniku surmaaastal**. Näidendi teema on – kuidas uus aeg vana välja vahetab, sellest valulikult üle sõidab. Oksjonile minev kirsiaed, ilu sümbol ja seljataha jäänud maailma osa, peab alluma kinnisvaraspekulantide huvidele. Selle sündmuse taustal iseloomustab Tšehhov inimesi, keda pööre puudutab. Seejuures on uue aja esindajad palju teravamalt kujutatud kui teistes teostes. Kirsiaia ja mõisa omaniku vahetamisega pööratakse pea peale vana kord – endise pärisorja poeg on nüüd uus isand.

Täielik nimekiri lavastustest Eestis:

- 1919** Estonias (tõlkis, lavastas **Ants Lauter**)
- *Eesti ajal mängiti veel Narva teatri vene trupi poolt, nõukogude ajal “Kandles”.*
- 1960** Pärnu Draamateatris (lav **Enn Toona**)
- 1971** Noorsooteatris (lav **Šapiro**, Lopahhin – Mikk Mikiver)
- 1987** Rakveres (lav Sergei **Valkov**)
- 1993** Ugala (lav **Raid**, Ranevskaja – **Reemann**, Lopahhin – **Nüganen**)
- 2001** Vanemuises (lav **Unt**, Ranevskaja – **Raine Loo**, Lopahhin – **Kaljujärv**)
- 2001** Vanalinnastudios (Palmse mõisa õuel, lav **Roman Baskin**)
- 2005** Teatris NO99 (lav **Pepeljajev**, 22.lennuga)
- 2010** Draamateatris (lav **Hendrik Toompere**, Lopahhin – **Malmsten**)

Eriti just need “suured” näidendid teevad selgeks, et Tšehhovi realism avaldub vähem välises tegevusdünaamikas ja rohkem “normaalsetes” igapäevasisituatsioonides kui inimesed tulevad ja lähevad, lõunat söövad, räägivad vihmast ja ilusast ilmast, kaarte mängivad, aga ka hämmastavalt küpsetes eneseanalüüsides, mida tegelased avaldavad, millesse neid objektiivse meenutamisenä lausa tõugatakse.

Tšehhovi dramaturgia peamised iseärasused: eelkõige ühetähenduslik hinnangute puudumine ning lüürilise, dramaatilise ja süvakoomilise ühtsus. Teisest küljest muudab see kujutatava kahekihiliseks: argine ja asine, kus nagu ei juhtukski midagi tähelepanavat, ning süvapsühholoogiline, kus küpsevad inimtragöödiad. Tšehhovi loomingut iseloomustab mõõdutunne ja maitse, kõrge kultuur, kõige võltsi täielik puudumine, imetlusväärne takt ja tagasihoidlikkus, oskus juhuslik olulisest eraldada, tarbetut kõrvale jätta, inimpsüühika keerdkäikude suurepärane kujutamine.

Tema näidendite **teemadest**: aadli ja kodanluse teema, vastuolu materiaalsuse ja vaimsuse vahel. Suhtumine töösse – on ideaal, praktikas tööd ei tehta. Aadlikud, aga ka vastaspool – töölisel ja intelligents – räägivad väga palju, aga ei tee kunagi midagi. Aadel on tundlik, õrnatundeline. Ei suuda välja öelda, mida nad tahavad, mida nad teistelt tahavad. Ei saa tihti aru, mis ümber toimub.

Tšehhovi dialoog ei ole informatiivne, ei ole peategelast, on rühmanäidendid. Teravat konflikti ka eriti pole, ka selget lugu mitte. Žanriks ütleb komöödia – autoripositsioon liikuv. Tegelased ei avalda eriti kaastunnet.

Näidendeil omad **sümbolid**: kajakas (paralleel metspardiga) – Niina, ka Treplev; kajakas kui mõttetu elu, piiratud vabadus. Kirsiaed – helge minevik, illusioon, kui paradiisiaed. Ei ole realistlik element. Moskva – ära, parem elu, lapsepõlv, vana ühiskonnakord.

Adolphe Appia

Oluline isik teatrimõtte uuenemises oli **Adolphe Appia** (1862-1928; 10a vanem Craigist), Šveitsis Genfis sündinud teatriteoreetik, arhitekt, lavastuskunstnik. Õppis muusikat Pariisis, Leipzgis, Dresdenis. Ta oli Craigi hilisem sõber, paljud Craigi ideed leidsid Appia töödes väljundi. 1882 nägi ta Wagneri viimast lavastust “Parzifal” ja sattus Wagnerist vaimustusse. Ka Craig mõjutet Wagnerist.

Appia võttis joonistustunde, et luua uut lavakujunduslaadi, ning omandas teatri tehnilise poole kohta põhjalikke teadmisi Viini Linnateatris ja Dresdeni Õukonnateatris. 1892 asus tööle Wagneri “Niebelungide sõrmuse” detailse kujunduse kallal ning 1895 avaldas esimese teose “Wagner draamade lavastamisest” (hiljem kirjutas mitmeid teoreetilisi teoseid).

Appia sai kuulsaks oma kujundustega Wagneri ooperitele. Ta eitas kaheplaani- maalist dekoratsiooni, asendas selle kolmemõõtmelise nõ elava kujundusega. Tema arvates sattusid tavapärastes draama- ja ooperilavastustes näitlejaid ümbritsevad kahemõõtmelised pildid vastuollu teatritegevuse olemusliku põhimõttega kolmemõõtmelises ruumis liikuvast kolmemõõtmelisest inimkujust. Näitleja pidi olema kolmemõõtmeliste vormide taustal nähtav ning liikuma struktureeritud ruumis eri kõrgustel. Olles äärmiselt pühendunud muusikalisele draamale, pidas Appia oluliseks ruumilise liikumise ja muusika kooskõla.

Appia jaoks oli varjul sama suur tähtsus kui valgusel, et ühendada näitleja ja lavastuse aeg ja ruum. Appia lõi uue lähenemise lavakujundusele. Oluline on ka märkida, et Appia ajal hakati kasutama **elektrivalgustust**. Valgus toob Appia jaoks esile lavastuse visuaalse ning muusikalise külje skulpturaalsed ja rütmilised aspektid. Appia ideed jäid pikaks ajaks vaid teooriaks, ent võeti siiski peagi ärksamate lavakujundajate poolt kasutusele. Appia, nii nagu Craigi, oli oma ajast pool sajandit ees.

1903 avanes Appial šanss oma oskusi näidata – ta lavastas Pariisis ühe vürsti erateatris Bizet “Carmeni”. (Samal aastal tegi Craigi oma esimese lavastuse.) Julged valgusefektid ning kauniti stiliseeritud dekoratsioonid löid küll teatriilma kihama, kuid rohke pakkumisi Appiale siiski ei tulnud.

1906 toimus Appia karjääris otsustav pööre. Ta kohtus muusikapedagoogi ja rütmikaspetsialist Emile **Jaques-Dalcroze**'iga. Viimane oli välja töötanud meetodi lastele muusika ja rütmitunnetuse õpetamiseks liikumise kaudu (eurütmia), millest mõne aja pärast arenes välja moderntantsu üks alusteooriaid. Appia haaras ideedest kinni ja temast sai Dalcroze'i lähedane kaastööline. Dalcroze kutsuti Saksamaale aedlinna tüüpi utoopilise asunduse Hellerau juurde **Eurütmia Instituuti** looma, Appia töötas koos temaga tulevase kooli- ja teatrimaja väljakujundamise kallal.

Appia otsustas luua ruumi, kus teatrisaal ja lavana kasutatav pind asusid samal tasandil – õigupoolest oli tegemist ühega esimestest teatriruumidest, mida oli võimalik täielikult ümber kujundada. Dalcroze'iga koos valmis Appia olulisim lavastus **Glucki ooper "Orpheus ja Eurydike"** (1912 Saksamaal), Eurütmia festivali raames. Lavastus koondas endas Appia olulisemaid ideid. Nüüd löid läbi Appia valgustuselased ideed. Ta kasutas läbi gaasriide hajutatud taustavalgust, prožektorid tõid aga esile lauljate ja koori liikuvad kujud ning löid valguse ja varjude hämmastavaid kontraste.

Järgmisel aastal kujundas Appia Paul Claudeli "**Maarja kuulutamise**", mille lavastas Claudel ise.

Appia ideed mõjutasid suuresti mitte ainult muusikalise draama lavastuslaadi, vaid kogu teatrikunsti arengut. Ühena esimestest töötas ta välja detailse kontseptsiooni lavastajast kui kaasaegse teatri peamisest loovisiksusest ning arendas nii teoorias kui ka praktikas edasi uusi lavakujundus- ja eeskätt valgustusideid.

Tema peateos on "**Elava kunsti teos**" (*L'Œuvre d'art vivant* **1921**) . Appia ideaaliks oli teatraalne näitlejakeskne teater. Ta leidis, et teater ei pea mitte elu imiteerima, vaid looma uue ideaalse maailma, milles kõik kunstiliigid mõjuvad koos. Olulised olid valgustus ja lavaruumi kolmemõõtmelisus – eesmärgiks **rütmistatud ruum**.

Appia arvates koosneb dünaamiline lavastus kolmest elemendist: näitlejate dünaamiline ja kolmedimensiooniline liikumine; lavakujundus geomeetriliste poodiumitega, lavaruumi sügavuse ja kõrguse kasutamine. Appia jaoks oli oluline kõikide elementide sünkroonsus, nii heli, valguse kui liikumise. Valgust pidas ta siiski kõige tähtsamaks. Tema lavastustes oli valgus pidevas muutumises. Appia oli esimesi, kes sai aru valguse tähtsusest, valgus oli rohkem kui vaid näitlejate nähtavaks tegemiseks. Olulisi lavastusi on **Wagneri "Tristan ja Isolde"** Milano 1923 ja "**Sõrmuste triloogia**" Baselis 1924-25. Appia on mõjutanud eriti 20.saj teise poole teatritegijaid. Nt maailmakuulus ameerika lavastaja Robert **Wilson** on öelnud, et Appia andis talle julguse teha seda, mida ta teeb. Wilson: Appia lõi teatri jaoks täiusliku sõnavara. Wilsoni teatris on Appia mõjutused tõepoolest näha, ka Wilsonil on valgus üks tähtsamaid elemente. Samuti Craigi mõjutusi ka üldisemalt performance-kunstile. Wilsonile just iseloomulik vähese dialoogiga vaatamängud, peamine rõhk säravale kujundusele, valgustusele ja helile, pannes kõik näitlejad liikuma äärmuseni stiliseeritult.

Edward Gordon Craigi teatrireform.

“Kunstniku suurim vaenlane on juhus.”

Edward Gordon **Craig** (1872-1966, elas 94 aastaseks) oli pärit tuntud sajandivahetuse inglise teatriperekonnast. Tema ema oli kuulus näitlejanna Ellen **Terry**, isa tuntud arhitekt, lavastuskunstnik ja lavastaja Edward William **Godwin**. Võttis 21-aastaselt perekonnanimeks Craig. Peres liikus palju tolle aja kultuuriinimesi, näiteks oli pere lähedane sõber Oscar Wilde. Craigi kunstiline kasuisa ja suur eeskuju oli Henry **Irving**, kes oli ilmselt oma ajastu kõige olulisem näitleja ja teatrijuht (Ellen Terry oli Irvingi peamine lavapartner). Teatris liikus ja tegutses Craig juba varases lapsepõlves.

Craig oli näitleja Irwingi **Lyceum Theatre** trupis 1889-1897. **Hamleti** roll, mida ta seal esmakordselt 17-aastasena esitas, sai tema elu võtmesündmuseks. See mõjutas Craigi tegevust lavastajana, tema arengut hilisemates faasides.

Lyceumist lahkus Craig 1897 ja mõneks ajaks jäi näitekunst tahaplaanile – ta nimelt kahtles oma andeis ja oskustes. Craig pühendus mõneks ajaks joonistamisele ja hakkas süstemaatiliselt tegelema esteetikaprobleemidega. Ta tegeles filosoofiaõpingutega, luges Goethet, Tolstoid, Wagnerit, Nietzsche, Coleridge'i ja Puškinit. Sellest perioodist pärineb tema esimene käsikiri, mis sisaldab ka reformeeritud teatri arhitektuurilist kavandit. Eriline tähtsus oli Craigi ettekujutusele tulevikuteatrist Richard **Wagneri** kirjutistel.

Pärast paariaastast pausi pöördus Craig teatri poole tagasi. Ta asutas koos muusikust sõbra Martin Shaw'ga **Purcell Operatic Society**, amatöörseitsi varasema traditsioonilise muusikateatriga tegelemiseks. Sellega algas ka Craigi tegevus lavastajana. Ta lavastas Purcelli (1900) ja Händelit (1902), lavastused said kriitikutelt üldise heakskiidu. Nende lavastustega arendatud mängustiili, mis sisaldas juba Craigi hilisemate reformiideede algeid, kirjutas William Butler **Yeats**: “Gordon Craig on avastanud, kuidas ruumi kainete, kaunite ja lihtsate värviefektidega dekoreerida, mis vabastavad ettekujutusvõime, mis lasevad end lavateose lummuse kätte anda...Saabub päev, ma olen selles veendunud, kui neid lavastusi mõõdetakse meie ajastu kõige olulisemate sündmustega.” Samal perioodil lõi Craig ka esimesed visandid “Peer Gynti” ja “Hamleti” lavastamiseks.

1903 lavastas Craig **Imperial Theatre** laval Londonis – esmakordselt professionaalses teatris – Shakespeare'i komöödia “Palju kära ei millestki”. Nüüd oli ta juba välja kujundanud oma **antinaturalistliku stiili**. Nüüd oli ta oma stiili leidnud: **liikuv valgus** oli üks olulisemaid kujunduselemente, millega ta laval kujutletavalt piiras. Näitlejad olid allutatud rangelt **koreograafilisele** liikumisjuhendile. Oli toimunud lahtirebimine igasugusest lavarealismist. Craig arendas neid ideid järgnevate aastate jooksul eelkõige oma graafiliste lavakujunduste ja eksperimentaalsete projektide juures edasi.

Kumu Craigist kui lavastajast oli levima hakanud ning 1904 kutsus Otto Brahm ta Berliini lavastama. Erimeelsuste tõttu läks projekt nurja, kuid alates sellest ajast elab Craig väljaspool Inglismaad. **1904** said Craigi lavakujunduste visandid näitusel kogu Euroopas tuntuks. **1905** ilmus tema kirjutis “**The Art of the Theatre**” esimene variant, mis oli kirjutatud platonliku dialoogi vormis. 1908 asutas ta esimese rahvusvahelise teatriajakirja “**The Mask**” (toimetas seda kuni 1929), kus ta erinevate pseudonüümide all kirjutas oma visioonide kesketel teemadel tuleviku teatrist. Ikka ja jälle tuli seal jutuks

Richard Wagneri idee tervikkunstiteosest, aga ka maski- ja marionetteatri traditsioon. Selles ajakirjas ilmus 1907 tema legendaarne teatrimanifest “**The Actor and the Über-Marionette**”. 1911 avaldas Craig raamatu “**On the Art of the Theatre**”, kus ta eelkõige selgitab lavastaja keskset rolli lavastusprotsessis. Lavastaja on talle nendel aastatel, perfektseks mängujuhiks ja elufilosoofiliseks reformijaks, ideaalse teatri pilt on kui perfektne **teatrimasin** – ta on haaratud mehhaanilisuse esteetikast.

Ka tema eksperimentaalsed tööd keerlesid ikka ja jälle lava mehhaniseerimise idee ümber. Ta oli asutanud oma **teatrilaboratooriumi** – Firenzes, Itaalias, Arena Goldoni – ja seal katsetas ta niisugust lavaarhitektuuri mudelit, mida oleks totaalteatri mõttes võimalik kõiki dimensioone kasutades liigutada. Eelkõige olid tema huviks eksperimendid värvilise valgusega ja valgusprojektsioonidega. Nende eksperimentide praktiline tulemus oli niinimetatud sirmid või ekraanid “**screens**” arendamine. Need olid mõlemapoolselt kasutatavad ja monokroomsed lõuendisirmid, mis ulatusid lavahoone kõrgusesse ja millega oli võimalik moodustada mitmesuguseid ruumikooslusi. Craig patenteeris selle leiutise, mida prooviti 1911 a Londonis Abbey teatris. Raamatus “On the Art of Theatre” kirjutas Craig selle kohta: “Kui teater on muutunud mehhanismide meistriteoseks, kui see on leidnud tehnika, hakkab selles pingutamata välja arenema loominguline kunst.” Teatriavangardi jaoks, mis astus avalikkuse ette 1910.a paiku – alates itaalia futuristidest kuni Meierholdi hilisemate konstruktivistlike lavaeksperimentideni – olid need Craigi ideed põhjanevad.

Craigi oluline uuendus puudutas ka lavavalgustust. Varem valgustati lava altpoolt, madalate lampidega. Craig asetas prožektorid lakke. Valgus ja värvid said Craigi lavatöodes kõige olulisemaks.

Craig kurtis, et teatris pole kedagi, “kes oleks sõltumatu meister, st keegi pole suuteline üksinda näidendit looma ja lavastama, kujundama dekoratsioone ja kostüüme ning juhtima nende teostust, kirjutama muusikat, leiutama vajalikke mehhanisme ning korraldama valgustust”. (“Lühike teatriajalugu” lk 226)

Loomulikult on Craigi nägemuses tegemist utoopilisevõitu **ideaalvisandiga**, ent tegelikkuses tähendas see ideaali, mille järgi pidi näitleja kujunema – lihtsalt tunnete ülevoolamise asemel nõudis Craig distsiplineeritud, tehnilisi vahendeid hästi valdavast näitlejast, kes suudab tegelast kujutada täpselt vastavalt lavastaja ettekujutusele. Seega saab tegelikult **tantsija** ideaalseks lavakunstnikuks. (Craigi tegelemine tantsu esteetikaga oli inspireeritud ka Isadora **Duncani** poolt, kellega ta tutvus 1908 a Berliinis ja kellest sai mõneks aastaks tema elukaaslane. Duncan tutvustas Craigi ka Stanislavskile.)

Craigi kõige olulisem praktiline teatritöö oli “**Hamleti**” lavastus, mille esietendus oli 23.dets 1911 Moskva **Kunstiteatris**. Töö lavastusega kestis Stanislavski kutsel juba alates 1908.aastast. Seda “Hamleti” lavastust peetakse olulisemaks sündmuseks Shakespeare’i lavastamise ajaloos üldse. Lavastus saavutas tohutu menu ja püsis repertuaaris rohkem kui 400 etenduseks. Selle lavastusega jõudis Moskva Kunstiteater lääne kultuuripildile, läänes ilmusid ülistavaid arvustusi, kuigi Moskva kriitikud olid vaoshoitumad lavastuse suhtes. Craig lavastas “Hamleti” sümbolistliku maailmadraamana – elementide vee ja tule võitlusena. Lavakujunduse ehitas ta üles täielikult oma “screenide” abil, need oli kuldsed ja kreemivärvi. Tema nägemuses oli “Hamlet” monodraama, unenäoline, nähtuna läbi Hamleti silmade. Craig eelistas

stiliseeritud abstraktsiooni, Stanislavski aga tahtis uurida psühholoogilisi motiive. Stanislavski nägemuses oli Hamlet aktiivne, energiline tegelane, Craigi arvates aga Hamlet rohkem räägib, kui tegutseb. Craig lavakujundajana rõhutas valgustust: jagas lava rangelt kahte ossa: tagalava oli eredalt valgustatud, eeslava hämaruses. Hamlet lamas eeslaval, justkui unes. Hamleti ja õukonna, Gertrudi-Claudiusse vahel oli gaasiriie, mis veelgi rõhutas Hamleti ja teiste tegelaste erinevust ning osutas, et riide taga toimuv on Hamleti unenägu.

1913 avas Craig Arena Cordonis Firenzes, Itaalias oma **teatriakadeemia**, kuhu ta võttis umbes 30 õpilast. Akadeemia eksisteeris kuni 1916. aasta lõpuni. Järgnevate aastakümnete jooksul pühendus ta teatriteaduslikule uurimistööle: **“Puppet and Poets”** 1921, **“Scene”** 1923, **“The Theatre Advancing”** 1921, **“Henry Irving”** 1930, **“Ellen Terry and her Secret Self”** 1931 olid nende aastate olulisemad publikatsioonid. Leidsid aset kohtumised **Appiaga** 1914 Zürichis ja prantsuse teatrireformija Jacques **Copeau’ga** (1879-1949). Praktilistest töödest võib veel nimetada 1916 kavandatud lavakujundust Ibseni **“Troonipretendentide”** lavastusele Kopenhaageni Kuninglikus Teatris – Craig kasutas seal esmakordselt valgusprojektiooni. Kriitika hindas lavastust kui teedrajavat moodsa teatrikunsti jaoks.

Alates 1940ndate keskpaigast tegutses Craig Lõuna-Prantsusmaal, kus ta ka 1966.aastal suri. 94-aastane, kes oli veel kaua kontaktis lavakunstnikega kogu maailmas ja kongressidel ettekandeid pidas, oli saanud legendiks.

Craigi teatrimõttest: “Näitleja ning ülimarionett” – rmt Teine teater

- Kuidas Craig näeb näitlejat, millisena käsitleb näitlemise kunsti?
- Näitlemine vs foto ja teised kunstid (maalikunst, arhitektuur, muusika)
- Selgita mõistet ülimarionett
- Kuidas suhtub realismi?

“Näitekunst pole tõeline kunst. Seega pole õige rääkida näitlejast kui kunstnikust. Kõik juhuslik on kunsti vaenlane. Kunst on kaootilisuse vastand, ja kaos tekib paljude juhuste kokkulangemisest. Kunst tugineb plaanile.” Craig **“Näitleja ning ülimarionett”** 1907

Craigi fundamentaalne realistliku teatri kriitika lähtub sellest, et inimese keha – silmas on peetud mängivat näitlejat – ei kujuta endast kunstiteose jaoks sobivat “materjali”, kuna tegutsev inimene ei suuda rangele korrale, mis oli Craigi meelest eelduseks igasugusele kunstilisele loomingule, siiski alluda. Selle teesiga formuleeris Craig 1900.aastate arvukate reformiprojektide hulgas kõige otsustavamad ja kaugeleulatuvamad ideed lavaestetikale uue aluse loomiseks. Kuigi sajandivahetuse inglise teatri reaalses maailmas ei leidnud need ideed praktilist kasutust, olid nad teatriestetika arengule 20.sajandil teedrajavad. Craigi puhul oli tegemist tuleviku teatriga.

Mõistega **“Ülimarionett”** **“Über-Marionette”** oli Craig kirjeldanud näitekunsti ideaali, mis paigutus tema ettekujutusse teatrimaailmas. (Mõistet kasutas alati saksakeelsena, mitte ingliskeelsena.) Ta pidas silmas autonoomset kunstifiguuri, puhta kunstimaailma elementi, mille lavastaja visandab ja mis kannab endas lavastaja mõttekonstruktsiooni ilma selle taga olevale tähendusele viitamata. Lavastaja saab tegeleda ainult sellise materjaliga, mis allub tema tahtele täielikult.

“...peame jälle õppima valmistama sümbolkujusid – mitte rahulduma enam marionetiga, vaid looma ülamarioneti. Ülamarionett ei pea võistleva eluga, vaid pigem tõusma sellest kõrgemale. Tema ideaaliks ei ole mitte lihast ja verest inimene, vaid pigem transis keha, mille püüdeks on rüütada end Surma iluga, säilitades sealjuures ka elava vaimu.” (“Teine teater”, lk 156-157)

“Näitlejad peavad endale looma uue näitlemise vormi, mille põhiosa moodustaks sümbolistlik žest. Täna nad ainult kehastavad ja tõlgendavad, homme peavad nad kujutama ja tõlgendama, ülehomme aga juba looma. Ainult nii võib lavale tagasi pöörduda stiil.”

Ameerika Ühendriikide teater

Materjal ka Jaak Rähesoo “Tennessee Williams ameerika teatri taustal” – rmt “Hecuba pärast”

Ameerika teater on suhteliselt noor. Kirjanduslikult arvestatav näitekirjandus sündis alles 20.saj alguses. Esimene tragöödia ja komöödia kirjutati küll juba 18.sajandi lõpul, aga midagi märkimisväärtset ei sündinud. Teatrielu oli üpris algeline ja juhuslik. Meelelahutuslik teater oli aga päris elav.

Esimene kutseline näitetrupp sündis 18. sajandi keskpaigas. 19. saj keskpaigaks oli teatrielu juba igati arenenud. Eriti populaarsed olid nn jõelaev-teatrid, mis sõitsid ühest kohast teise. Seega andsid enamiku etendustest rändnäitlejad ning nende lavastuste tegijaks oli enamasti lihtsalt esinäitleja.

Esimeseks professionaalseks ameerika näitekirjanikuks loetakse **Bronson Howard**'it (1842-1908): "Pankuri tütar" (*The Banker's Daughter*, 1878), "Noor proua Winthrop" (*Young Mrs Winthrop*, 1882), "Aristokraatia" (*Aristocracy*, 1892)

19.saj algupoolel olid menukad, Euroopaski gastroleerinud **minstrel show**'d, milles tahmatud nägudega valged esitasid neegrite laule, tantse ja nalju, neid muidugi enda stereotüüpide järgi koolutades. Sellised olid ka sajandi keskel Uus-Inglismaal levinud **burleskid** oma labasevõitu naerutamisnippidega. Samuti ka lõpuks sajandivahetusel õitsenud veidi viisakama maitsega **vodevillid**, mis alles 1920.aastail kino ja raadio ees taganesid. Neid kõiki iseloomustas enamasti kolmevaatuseline vaba ülesehitus, mille on pärinud nende tänapäevased järglased revüü ja läbikomponeeritum muusikal. Mis puutub “tõsisesse teatrisse”, siis mugandas see oma näidendid valdavalt inglise ja prantsuse melodraamadest või parajast menukatest romaanidest. Kõige tähtsamad olid aga kõlava nimega näitlejad, ka sageli Inglismaalt või Iirimaaalt imporditud. Ja tähtis oli lavastaja-antreprenöör, kes liitis nad trupiks. Selline oli näiteks sajandivahetuse teatrielu suurkuju **David Belasco** (1853-1931) – lavastaja, näitleja ning dramaturg.

Belasco sai oma pika karjääri jooksul (1880ndad kuni 1930) kõige olulisemaks New Yorgi teatrimehiks. Kirjutas Broadwayle üle 100 näidendi ja lõi ja juhtis mitmeid teatreid. Belasco tähtsust nähakse selles, et tõi Ameerikasse naturalismi uuel tasemel. Tähtsustas pisimaidki detaile lavastuses. Räägitakse, et ta pani teatri

ventilatsiooniavadesse lavastusega sobivaid lõhnu, et vaatajaid vajalikkude atmosfääri tuua. Ühte lavastusse lõi köögi, kus näitlejad reaalselt süüa tegid (tol ajal uuenduslik). Samuti räägiti, kuidas ta ostis ühes korrusmajas toa, mille lõikas majast välja ning asetas lavale, ühte seina vabaks jättes.

Sel 19.saj pärandil on kaugele ulatuvad tagajärjed. Esiteks samastub teater suurele osale ameerika vaatajaist tänapäevani üksnes meelelahutusega, sest teistsugust teatrit nad ei tunnugi. Teiseks arenes kutseline teater juba 19.saj lõpul omaette monopoliseerunud ettevõtete võrguks, mida valitsesid igasugustele uuendustele tõrksad kommertssündikaadid. Teatrielu keskuseks kujunes **Broadway**, mille lööktrupid rändasid üle kogu maa. Broadway tänini kehtiv süsteem, et iga lavastuse jaoks moodustatakse oma trupp, kes siis lavastust publiku lakkamiseni vihub, ei lasknud tekkida nõudlikumale repertuaarile pühendunud pidevaid kollektiive. Kino massilise levikuga Broadway konservatiivsus isegi kasvas: teater muutus nüüd kitsama publiku kalliks lõbuks ja järjest tõusvad lavastamiskulud tegid uue lavastusega seotud riski aina suuremaks. Kõik 20.saj püüded kunstiväärtusliku teatri suunas kujutavad endast katseid seda kas ärisüsteemile külge pookida või siis tolle kõrvale soetada. Esimene moodus on olnud tavaliselt viljatu, sest produtsendid julgevad riskida ainult suhteliselt konventsionaalsete või juba mingit nime teinud autoritega, nende teoseid pealegi publiku maitsele kohendades. Sellepärast on teine moodus olnud sagedasem, kuid tähendab üldiselt virelemist teatrielu ääremail.

Euroopa draamas oli sajandi alguseks välja kujunenud palju erinevaid suundi ja tase oli kõrge. Enne 1920ndaid oli Ameerikas vaid üksikuid reaktsioone Euroopa teatritegemistele, Max Reinhardt, Stanislavski ja W.B.Yeats ei leidnud Ameerikas järgijaid. Ameerika elas ikka veel sotsiaalrealismis, mõjutatud Ibsenist. Oluliseks peetakse aastat **1912**, kui presidendiks valiti idealist **Woodrow Wilson**, rajati väiketeatreid ja ilmuma hakkas kirjandusajakiri, kust sai alguse Ezra Poundi kuulsus. Aimati Ameerika kasvavat mõjuvõimu, paranevat majandust ja sõjalist jõudu.

Esimene tähelepanek Broadwayst eemaldumise laine oli 20. sajandi algul, kui kutselises teatris lootuse kaotanud noored dramaturgid pöördusid entusiastlike taidlustruppide poole. See nn **väiketeatrite** (little theatres) liikumine kulges rööbiti väikeajakirjade (little reviews) massilise tekkega 1910.aastail. Too kümnend oligi ameerika kultuurile uuenduslik. Need teatrid olid väikesed niihästi koosseisudelt ja ka esinemisruumidelt kui ka rahaliste ja kunstiliste võimaluste poolest; neid puudusi korvasid aga ind ja vabadus ärinõuetest. Neid väikesi teatreid tekkis kiirelt ja palju. Kui 1918 oli umbes 50 väiketeatrit, siis 1924 ligines nende arv juba 2000le. Suurema osa sellest massist moodustasid siiski väikekodanlikud provintsitaidlejad, kes lavastasid Broadway ülemöödunud hooaja lööklavastusi, aga oli ka küllalt põhiliselt kunstiinimeste ja üliõplaste hulgas tegutsevaid rühmi, kes eelistasid euroopa draamast innustunud noori autoreid.

Tuntud on eriti kaks truppi: New Yorgis 1914 moodustunud **Washington Square Players**, millest hiljem arenes dramaturgide- näitlejate- kriitikute koondis **Theatre Guild**, ja 1915 ühes Massachusettsi suvekuurordis asutatud samalaadne **Provincetown Players**. Mõlemad on seotud **Eugene O'Neill**i nimega. Tagantjärele võib paista, nagu oleks tema üksi loonud kunstiväärtusliku ameerika draama.

Provincetown Players trupi tegevus kestis koguni 1929.aastani vaatamata mitmetele lõhenemistele ja ümberorganiseerimistele. Teatri mõju tollastele autoritele oli suur, trupi avangardsus seisnes tollastes oludes eeskätt autori tahte järgimises. Rääkides seostes Euroopa kirjandusega, peab mainima **ekspressionismi**, mis sai ameerika draama suureks mõjutajaks 1920.aastate teisest poolest. Eelkõige mõjutas Saksa ekspressionism. Ekspressionistlikele näidenditele on iseloomulik skemaatilisus, see on aga sihilik ja loomulik: seal otsitakse üldisi seaduspärasusi ja välditakse isiklikku, ainukordset. Jaak Rähesoo leiab, et ekspressionistlikud teosed mõjuvad nüüd tihti vananenumalt, kui samaaegsed realistlikud draamad; ekspressionism väljendas üsna kitsa perioodi erilist vaimu. Ent ei tohi unustada, et ekspressionistliku draama mõjulepääsuks oli vaja seda näha laval. Ekspressionistid kasutasid moodsa lavatehnika kõiki võimalusi ja oma piiratud vahenditele vaatamata oli Provincetown Players selles osas esirinnas.

Ameerika draama kaudseteks mõjutajateks tuleks nimetada veel **Strindbergi** unenäolisi näidendeid. Ameerika ekspressionistide otsesteks mõjutajateks olid aga kaks tegurit. Esiteks, saksa maailmakuulus ekspressionistlik film eesotsas “Dr. Caligari kabinetiga”, mis Ameerikasse jõudis aastal 1921. Seda laadi filmidest õppis eriti palju O’Neill. Teise otsese mõjutajana loetakse parimat saksa ekspressionistlikku draamakirjanikku Georg **Kaiserit**. Tema varaseid näidendeid hakati lavastama väikestes teatrites, st poolasjaarmastajate truppid, kust O’Neilli kuulsuski alguse sai. O’Neill ise on eitanud Georg Kaiseri otsest mõju endale oma ekspressionistlikul perioodil. Suurimaks mõjutajaks ja õpetajaks nimetas ta Nobeli preemiat kätte saades Strindbergi.

1920ndail ilmus rohkelt uusi andeid. Ühed neist – eriti Harvardi ülikoolis tegutseva professor **George Pierce Bakeri draamakursustest** (47 Workshop) osavõtnud – viljelesid Ibseni eeskujust lähtuvat realistlikku well-made-play’d: nõnda **Sidney Howard, S.N.Behrman, Philip Barry, Robert Sherwood, George S.Kaufman**. Teised – eeskätt **Elmer Rice ja John Howard Lawson** – jälgendasid euroopa ekspressionistide abstraktset sümboolikat ja efektseid lavastusvõtteid. Ent kuigi nad ühtekokku tagasid omal ajal ameerika teatri elavuse, on igapäevast praeguseks väärtuse säilitanud üks-kaks näidendit, ja sellepärast kaovad nad paratamatult O’Neilli varju, kelle kaks aastakümnet (1914-34) lakkamatult kuhjunud toodang määrab oma massiivsuses kogu ajastu ilme.

O’Neilli näidendid võib jagada kas valdavalt realistlikeks, valdavalt ekspressionistlikeks või segatüübilisteks. Tema püsivamaks pärandiks on karakteritunne ja vormijulge. Üldkokkuvõttes tegi ta ameerika “tõsisest teatrist” valitsevaks **psühholoogilise perekonnadraama**, mis pikapeale kodunes ka Broadwayl vastuvõetava vormina.

Näitlejad. Kahekümnenda sajandi esimesel poolel, iseäranis kahe maailmasõja vahelisel perioodil oli Ameerikas hulk silmapaistvaid näitlejaid, kuid neil puudus oma koolkond. Tunti huvi Stanislavski õpetuse vastu, olulist mõju avaldasid Moskva Kunstiteatri etendused Ameerika Ühendriikides 1920ndate aastate alguses. Tekkisid uued teatrid, mis seadsid aluseks Stanislavski õpetuse - tekkis Stanislavski õpetuse Ameerika versioon (Meetod). Üks sellistest teatritest oli *American Laboratory Theatre*, mida juhtisid Moskva Kunstiteatri I stuudios tegutsenud **Richard Boleslavsky ja Maria Uspenskaja**, samuti *Group Theatre*, mille rajajateks 1931. aastal olid *American Laboratory Theatre* juures näitlemist ja lavastamist õppinud Austria päritolu **Lee Strasberg ja Harold Clurman**.

1920ndate aastate tuntumad Ameerika näitlejad olid nn Barrymore'ide näitlejadünastia liikmed: **John Barrymore** (1882-1942), tema vend **Lionel Barrymore** (1878-1954) ja õde **Ethel Barrymore** (1879-1959). Oluline näitlejanna oli ka **Katharine Cornell** (1893-1974), kes alustas *Washington Square Players*'is ja astus edukalt üles ka Londonis. Silmapaistvad näitlejannad ka õed **Lillian Gish** (1893-1993) ja **Dorothy Gish** (1898-1968).

1929.a **börsikrahh** sai paljudele väiketeatritele saatuslikuks, kuid teisalt tugevdas suur majanduskriis kogu vaimuelus ühiskonnakriitilist, paljastavat tendentsi. Selle väljendamiseks kasutati nii ibsenliku realismi konventsioone (näiteks **Lillian Hellman**) kui ka ekspressionismilt laenatud ja vastavalt uutele vajadustele muudetud tinglikke võtteid. Mingil määral kasutasid viimaseid mitmed tolle aja sotsiaalse draama silmapaistvad autorid – **Clifford Odets**, **Sidney Kingsley**, **Paul Green**, **Irwin Shaw**, värssnäidendit viljelenud **Maxwell Anderson** ja **Archibald MacLeish** –, kuid sageli püüdsid nad neid siiski suruda perekonnadraama raamidesse. Kõiki mainitud lavastas konservatiivsemast Theatre Guildist lahku läinud **Group Theatre** (1931-1941), kus tegutsesid Stanislavskist lähtuvad nimekad lavastajad **Harold Clurman**, **Cheryl Crawford** ja **Lee Strasberg**.

Veel mõjukamaks teatriorganisatsiooniks kujunes Hallie Flanagani juhtimisel Roosevelti töötuteabi osana tegutsev **Federal Theatre Project** – seni ainus riiklikult toetatud ettevõtte ameerika teatri ajaloos. Selle laiaharuline võrk koondas paljusid kriisi läbi kuivale jäänud kirjanikke, näitlejaid, lavatöölisi, kes ühistes arutlustes löid mitmeid uudseid etendusvorme. Eriti populaarseks said sotsiaalselt paljastavad dokumentaalsed lavastused – nn elavad ajalehed, kus rakendati hulgaliselt tinglikke agitprop-võtteid. Selle kõrval viljeles FTP peaaegu kõiki teatrilikke, marionettide ja lasteetendusteni välja. FTP raames töötas erinevates osariikides 158 teatritruppi, mis nelja tegutsemisaasta jooksul tegid valmis üle 1200 lavastuse. Organisatsiooni poliitiline suundumus oli vasakpoolne.

Tegutseda sai FTP kõigest neli aastat (1935-39), siis võtsid tagurlikud kongresmenid temalt summad. Ameerika teatrile oli see korvamatuks löögiks, sest arvatavasti suutnuks FTP märgatavalt muuta kogu teatrisüsteemi ja tõrjuda lõbustusäri ainuvalitsevalt positsioonilt. Isegi selle napi ajaga jõudis ta palju ära teha, viies oma mitmete regionaalharude kaudu tuhandeid odavate piletitega lavatusi miljonite vaatajateni, kellest paljud polnud teatrit varem näinudki. Sellega andis ta olulise tõuke regionaalteatrite kujunemisele, mida soodustas ka ajajärgu üldine rahva juurte poole pöördumise vaim. Kuigi nende areng oli küllalt visa ja aeglane, esindasid regionaalteatrid siiski mingit vastukaalu Broadway kommertssüsteemile; ka organisatsiooniliselt löid nad sellest lahku, tuginedes üldiselt püsivale näitlejateansamblile (nn repertuaariteatrid).

Vasakpoolsete poliitiliste parteidega oli seotud ka **Töölisteatrite Liiga**, mis loodi 1932. aastal. 1930ndatel aastatel areneb kiiresti ka nn **must teater** – afroameeriklaste teater.

1920ndate ja 1930ndate aastate teatrielu Ameerikas oli üldse aktiivne ja kirev – kuni majanduskriisini, mil teatrite arv vähenes väga kiiresti. Samuti oli Ameerikas teatri konkurents teiste meelelahutusasutustega (peamiselt kino) tunduvalt tihedam ja pinevam kui Euroopas.

Inglise teatrielu sajandivahetusel

Sissejuhatus

Ametlikult märkis küll alles **kuninganna Victoria surm 1901.** aastal ajastute vahetumist, murret inglise ajaloos, ent tegelikult hakkas ka siin juba 1880. aasta paiku tekkima omamoodi kriisiteadvus, mis viis meeleolumuutuseni ka briti konservatiivses ühiskonnas. Mitmed majanduslikud kriisid kõigutasid 19. sajandi keskpaigast valitsenud usku industrialiseerimis- ja moderniseerimisprotsessi positiivsetesse jälgedesse.

Nii kujundasid vaimset ja kultuurilist kliimat Edward VII regendi ajal, mida nimetati **Edwardian Age (1901-1910)** väga vastandlikud tendentsid – kunstivallas ühest küljest ka siin naturalism, mis kontsentreerus peamiselt sotsiaalsete kriisifenomenide tajumisele, ja teisest küljest estetism, mis kujutas endast põgenemist ja keeldus neid kriisifenomene tõeliselt tajumast. (Edward VII-le järgnes George V 1910–1936)

Olulised impulsid Inglismaa kultuurielule ja muidugi ka teatrile lähtusid nendel aastakümnetel **Irimaalt**. Seal oli juba 19. sajandi viimasel kolmandikul üha rohkem väljendatud püüdlusi, mis töötasid omaenda kultuurilise identiteedi taastamise nimel. Moodsatele, kaootilise Londoni tsivilisatsioonimudelitele seadis iiri traditsioon vastu kaldumise spiritismi, kodumaaga seotuse poole, rahvakultuuri ja iseenda kangelasliku ajaloo ülistamisele. **William Butler Yeats** ja **John Millington Synge'i** loomingut on siisugune maailm oluliselt kujundanud.

Tsensuurist. Briti teatritsensuur kestis aastatel 1737 – 1968. Kogu selle aja vajasid avalikud etendused Lord Chamberlaini luba. Kuni 1910. aastani ei olnud tsensuuril selgelt sõnastatud kriteeriume. Lord Chamberlain esitas eelnõu parlamendile. Selles sätestati, et luba antakse kui:

- 1) etendus ei ole kõlvatu
- 2) etendus ei sisalda solvavaid tegelasi
- 3) ei kehaskata veel elavaid või hiljuti surnud inimesi
- 4) ei astuta vastu religioonile
- 5) ei propageeri kuritegu või pahesid
- 6) ei kahjusta suhteid mistahes välisriigiga
- 7) ei kahjusta rahu

Punkt 1 kattis igasuguse abieluvälise seksuaalse aktiivsuse teema, aga ka lavalise alastuse ja seksuaalsuse. Homoseksuaalsus oli Suurbritannias kriminaalkuritegu kuni 1967. aastani.

Teatrimudelid

Konkureerivad tootmissüsteemid inglise teatris Viktoriaanlikul Inglismaal olid teatrite juhtimisstiilis ja repertuaarikujunduse professionaalsuse vallas välja kujundanud standardid, mis olid ainulaadsed Euroopas – ja nii mõnedki mudelid Inglismaalt olid kasutusel ka teistes Euroopa maades, seetõttu neist väike ülevaade.

Stock-companies olid 19.saj teisel poolel teatrite juures pikaajaliselt palgatud trupid. Need trupid hoidsid üleval repertuaari, töötasid omamoodi repertuaariprintsiibil, ainult et korraga oli mängukavas rohkem teoseid kui meie päevil tavaks (kuni 50). Selliseid kompaniisid leidis ka väljaspool Londonit provintsiteatrites, nad olid oluliseks eelduseks inglise teatrielu kunstilisele mitmekesisusele. Provintsiteatritel oli ka funktsioon olla proovipaigaks noortele lavastajatele ja näitlejatele.

Long run system vahetas 19.saj lõpupoole stock-company trupid välja. Tegemist oli süsteemiga, kui üht lavastust mängiti nii kaua, kuni sellele publikut jätkus. See aga tõi kaasa arvukate provintsiteatrite eksistentsi lõpu – sest suure Londoni teatrite jaoks, kelle jaoks oli selline tootmissüsteem vajalik just suurte kulukate lavastuste finantseerimiseks, hakkasid tegelema aktiivsema turneetegevusega provintsis. Kahjuks sattusid teatrid sellise süsteemi puhul ühe rohkem sõltuvusse ärim meestest, kes neid lavastusi, milleks julged lavastajad ja nende rahastajad olid riski võtnud, kõrgete üüridega raskelt koormasid. Niisuguse lavastussüsteemi tulemuseks olid ka kunstiliselt mitte eriti julged lavastused, mis olid sobitunud massipubliku maitsega – riskida ju ei saadud ega tahetud. Üks kuulsamaid teatrimehi neil aastail, kes tegutses selles süsteemis samaaegselt lavastaja, näitleja ja ärijuhina (actor-manager) oli **Herbert Beerbohm Tree** (1853-1917), kes lavastas His Majesty's Theatre juures suurt, efektidele orienteeritud teatrit ja kes G.B.Shaw sõnul oli mees, “keda juhatas edule ei miski muu kui märkimisväärne instinkt”.

Long run systemi vastu tekkis 1890ndatel üha ägedam kriitika, mis osutas kunstilisele stagnatsioonile, mida süsteem oli inglise teatritele üha rohkem tekitanud. Kolm reformiprojekti võeti selles kontekstis diskuteerima ja neid realiseeriti ka praktiliselt.

Matinee-etendused olid uute, ebakonventsionaalsete näidendite vähekulukad lavastused noorte, veel tundmatute näitlejatega. Matinee-etendusi korraldas – tavaliselt nädalas kaks tükki – eelkõige lavastaja, näitleja ja näitekirjanik **Harley Granville-Barker** (1877-1946) **Court Theatre** juures, mis kujunes seeläbi 1905.a paiku Londonis üheks innovatiivsemaks teatriks. Matineedel edukad olnud lavastused võeti seal sageli õhtusesse programmi “short run” lavastustena (mängiti kindel piiratud arv kordi). Granville-Barkeri jaoks oli seejuures oluline olla äärmiselt teosetruu ja töötada välja iga lavastuse jaoks sobiv mängustiil ja vastav lavakujundus. Tema repertuaari raskuspunktiks said pärast 1895.aastat Shaw draamad (neid lavastas ta kuni 1907.aastani 11 teost).

Independent theatre (sõltumatute teatrite) asutamine, need olid asjaarmastajate teatrid Pariisi Theatre Libre või Berliini Freie Bühne eeskujul. Sõltumatute teatrite loomiseks andis tõuke Hollandist päris teatrikriitik **Jack Grein** ja Independent Theatre, mille ta Londonis 1891.a kontinendi Vabade Lavade eeskujul teatriseltsina asutas. Avaetendusena mängiti Ibseni “Kummitusi” – see näidend oli Londoni avalike teatrite jaoks tsensuuri poolt nimelt keelatud. See lavastus tekitas krigliku diskussiooni selle näitekirjaniku teoste ümber. Matinee-etendustena oli Ibseni teoseid (näiteks “Nora”, “Ühiskonna toed”) juba 1880ndatel Londonis näidatud. Grein tekitas oma “Kummituste” lavastusega konservatiivse pressis üksmeelse meelepaha. “See on elajalik ja küüniline ... kirjanduslik

raibe... lahtine kloak..." – sellises toonis pasundasid vastased. Mõjukad teatrikriitikud – **William Archer** (1856-1924) ja **G.B.Shaw** võtsid sisse vastaspositsiooni ja kaitsesid norra näitekirjanikku. Shaw "**Lese majad**" esietendusest 1892.a tekkis samasugune teatriskandaal. Konservatiivsete ringkondade protesti päästis ilmselt valla just mõlema teose rõhuv ja masendav tegelikkuselähedus, mis ei vastanud sugugi viktoriaanliku teatripubliku ootustele.

Independent Theatre tegevust ja tööd jätkas 1899.a **Stage Society**. Ka see organisatsioon oli erateatriselts, mille etendused toimusid reeglina pühapäeviti. Kaasaegsete välismaiste draamade lavastamine, mis kommertslikes teatrites mängukavasse ei jõudnud, oli Stage Society teatripoliitiliste eesmärkide raskuspunktiks, lisaks sellele moodsate inglise dramaturgide (Shaw, Granville-Barker, Somerset Maugham, Yeats) teoste lavastamine.

Art-repertory teatrid olid uued repertuaarteatrid. Aga seda siiski mitte endise "stock-company" taaselustamisena, vaid "short run systemi" vaimus paindliku mängukavaga teatrid, kus ühte lavastust kauem kui 10 korda või kolm nädalat järjest ei mängitud. Ka need trupid tegelesid tavaliselt moodsa dramaturgia läbisurumisega.

Henry Irving

Henry Irving (1838-1905, tegelikult John Henry Brodribb) hakkas näitlejaametit pidama 1850ndate keskel. Tema õpipoisiaastad möödusid väikestel provintsilavadel. Irvingi tõus oma aja olulisemaks näitlejaks oli seotud tööga **Lyceum Theatre** laval 1871.aastal. Matthiase rolliga melodraamas "Kellad" sai ta ühe hoobiga Londoni teatrimaailma staariks. Kriitiku sulest: "tugeva, robustse mehe surmastseen erines igast teisest lavasurmast, mida ta mängis. Ta tõepoolest peaaegu suri, sest kujutas surma nii tugeva intensiivsusega." Irving mängis Matthiase vaatamängulist rolli korduvalt kuni oma karjääri lõpuni ja pani just sellega alguse mängustiilile, mis avas oma autentsusega uue, psühholoogilise rollikehastuse ajastu inglise näitekunsti.

Tema **Hamletist** (esmakordselt 1874) sai epohhirajav sündmus inglise teatris. Lavastust näidati Lyceumi laval 200 korda järjest. Irving mängis taani printsi kõikide nende ootuste vastaselt, millega oldi harjunud seda rolli Charles Flechteri või Charles Keani kehastuses nähes arvestama. Kriitik Clement Scott kirjutas Irvingi Hamelti kohta: "Me näeme saalis istudes Hamleti mõtteid. Me ei hooli eriti sellest, mida ta teeb, kuidas ta käib, millal ta oma mõõga haarab. Me suudame peaaegu tema aju tööd tajuda. Oma monolooge ei esita ta rambivalgustuse ees vaatajatele, vaid tema Hamlet vaatab peeglis: "oma hinge silma sisse, Horatio". Tema silmad on suunatud tühjusse, ent on ikka kogu aeg kõnekad. Ta vaatab tühjusse ja vestleb oma südametunnistusega." Võrreldes oma eelkäijatega mängis Irving rolli tunduvalt tagasihoitumaks, aga siiski sisemise, psühholoogilise intensiivsusega (mida järgnevad näitlejapõlvkonnad hiljem koguni parodeerisid).

Irvingi kuulsaim Shakespeare'i tegelane oli Hamleti kõrval ka **Shylock**. Seda rolli esitades vältis ta kõiki klišeetid ja säravaid efekte, mida rolliga traditsiooniliselt seoti. Ta kujundas paatosest vaba, kuigi siiski "points"-idele arvestatud mängustiili, millel oli suur psühholoogiline täpsus ja mis valmistas inglise teatri ette Henrik Ibseni teostele, moodsale draamale. Hinnangud Irvingi Shakespeare'i rollidele olid siiski kaksipidised ja mitte alati positiivsed.

Henry Irving võttis 1878.a enda kätte **Lyceum Theatre direktori** koha ja tõi sinna kokku suurepärase ansambli. Tema kõige tähtsamad kaastöötajad olid elukaaslane, näitlejanna **Ellen Terry** (1847-1928) ja lavastuskunstnik **Hawes Graven**.

Teatri repertuaaris oli Shakespeare'i draamade kõrval ka kergeid meelelahutuslavastusi ja romantilise tooniga ajaloodraamasid. Irvingi näitekunst, tema täpne režiitöö ja hoolikad, maalilist pildimõju taotlevad kujundused tegid ka nõrkadest lavateostest suured teatrisündmused. Hoolitseti selle eest, et lavastuse kõik elemendid oleksid omavahel kooskõlas.

Just Henry Irving andis kriitikutele põhjust inglise teatri seisukorda 1895.a paiku rõhutatud toonides ülistada. See oli inglise teatrikultuuri Belle Epoque kõrgpunkt, kui teater muutus taas aristokraatia ja kodanluse seltskondlikuks kohtumispaiaks – see oli kord, kus pühitseti kaunist illusiooni kui tõelisust.

Henry Irving oli 1895.a esimene näitleja, kes lõi rüütliks ja hakkas kandma austavat nimetust sir. See oli märk, et näitlejaid hakati sotsiaalselt aktsepteerima. (Esimene näitlejannana sai sarnase au osaliseks Dame Ellen Terry, ent alles 1925.a)

Traditsioonide taaselustamine – Shakespeare.

Inglismaa puhul Shakespeare'ist rääkimata hakkama ei saa. Inglise teatri jaoks oli ümberkäimine Shakespeare'i teostega spetsiifiline probleem – ühest küljest kinni hoidmine traditsioonidest (hea mõttes) ja teisest küljest siiski uuendusvajadus. Ka siin tegutsesid üksikud reformijad, kes üritasid Shakespeare'i draamasid võimalikult autentselt lavale tuua – **Frank Benson, William Poel**.

1895.aastal loodud **Elizabethan Stage Society's** oli eelkõige luubi all süvendatud kunstiline tegelemine Shakespeare'i teostega. Seal üritati – erinevalt sajandilõpu nii levinud dekoratiivsest historismist – Shakespeare'i draamasid võimalikult autentses tekstivariandis lavale tuua. Lavastusi toetasid ka kõige uuemad teaduslikud teadmised Elisabethi aegsest teatrist.

Elizabethan Stage Society juhtivaks isiksuseks oli näitleja, lavastaja ja Shakespeare'i uurija **William Poel** (1852-1934). Autentsed lavastused rekonstrueeritud Shakespeare-laval toimusid 1890ndatel aastatel: “Mõõt mõõdu vastu” 1893, “Eksituste komöödia” 1895 ja “Kaks veroonlast” 1896. Peaaegu igasuguse dekoratsiooni puudumine oli kõikide nende lavastuste tunnuseks.

Teine oluline nimi Shakespeare-lavastuste reformimisel, kes käis aga natuke teist teed, oli **Frank Benson** (1858-1939) oma Shakespeare'i truppidega. Tal oli samuti eesmärk kaugeneda Irvingi historistlikest luksusliku kujundusega lavastustest. Benson, kes kujundas eelkõige ka ansamblimängu, tegutses aastatel 1886-1919 korduvalt ka lavastajana Shakespeare'i festivalil Stratfordis.

Oluline on märkida, et just nende meeste nimedega seotakse Inglise Rahvusteatri diskussiooni alustamist (mis tegelikult sai teoks alles 1963.aastal Laurence Olivier juhtimisel).

Reformi vaimus lavastas ka lavastaja Harley Granville-Barker 1914.a **Savoy Theatre** laval kriitikute imetletud “Suveöö unenägu” (peale selle ka “Talvemuinasjutu” ja “Kaheteistkümnenda öö”), lavastuseks kasutati kõige uuemaid teadmisi Shakespeare'i uurimustest. Seejuures oli Granville-Barkeril eelkõige oluline orienteeruda Shakespeare ajastu (teaduslikult rekonstrueeritud) mängurütmile – tempokas ja pausideta – ja samas hoida lavastus vaba ajalooliste dekoratsioonidega ülekülvamisest.

Oscar Wilde'i lavateosed

Oscar Wilde (1854-1900) oli inglise teatrielus 1900.a paiku ainulaadne nähtus. Dublinis sündinud noormees sai olulisi mõjutusi oma emalt, luuletajalt ja teatraalseid efekte armastavalt ekstravagantselt naiselt. Wilde aga sai sajandivahetuse *dandy* prototüübiks, ta mõisteti "seksuaalse perverssuse" süüdistusel kaheks aastaks vangi ja kolis pärast seda Prantsusmaale.

Nii Wilde'i teatrilooming kui ka näiteks teoreetilised kirjutised asusid selle ajastu realistlikust trendist väljaspool, olles koguni kohati realismivastased. Tema varajase loomingu hulka kuulub rida komöödiaid, ent need polnud eriti edukad.

Olulisem (ja ka edukam) ühevaatuseline draama "**Salome**" 1893, mille Wilde kirjutas Pariisis prantsuse keeles Sarah **Bernhardti** jaoks. Esietendus toimus Theatre de l'Oeuvre laval Pariisis. Kuni 1931.aastani oli selle teose lavastamine Inglismaal keelatud, kuigi alates 1894.aastast oli olemas kirjaniku sõbra Lord Alfred Douglassi tõlge inglise keelde. **Max Reinhardti** lavastus 1903.aastal Berliinis (peaosas Gertrud Eysoldt), oli "**Salome**" läbilöökk teatrilaval. **Richard Strauss** kasutas teose tõlget oma samanimelise ooperi libretona (esietendus 1905.aastal Dresdenis). Pärast Straussi ooperi maailmaedu aga Wilde "**Salome**" originaaltekstina teatrilaval enam eriti ei mängitud.

"Salomes" on kasutatud teemat Vanast Testamendist. See on lugu juuda printsessi, Herodese ilusa tütre Salome kirest ristiusu prohveti, askeetliku Ristija Johannese vastu, naise meeleline naudinguiha võitlemas prohveti vaimupuhastuse ja karskusega. Kuna Ristija Johannes lükkab ta armastuse tagasi, nõuab Salome tasuks tantsu eest oma isalt – kes on talle lubanud ükskõik mida, kasvõi pool kuningriiki – Johannese pead. Wilde ülistab selles loos armastust ja naudingut, mis muutuvad enese vastandiks ning toovad surma ja kannatusi.

"Salome" tõlkis eesti keelde Henrik Visnapuu juba 1919.a. Uustrükk 2002. Eestis on seda ka sõnalavastusena lavastatud, nt 1988 Andres Lepik Ugalas, Salomé – Anu Lamp. Herodes – Peeter Tammearu.

Kõige menukamad olid Wilde'i teatriloomingust ühiskonnakomöödiad (aastatest 1894–1895), mis lähtusid kuulsast inglise *comedy of manners* traditsioonist – tegemist on inglise dramaturgia taaselustamisega. Öeldakse, et Wilde andis inglise komöödiale tagasi rahvusliku koloriidi.

Selliste teoste hulka kuulusid "**Lady Windermere'i lehvik**" 1892, "**Tähtsusetu naine**" 1893, "**Ideaalne abikaasa**" 1895 – seda peetakse kirjanduslikult parimaks – ja "**Kui tähtis on olla tõsine**" 1895. Need olid briljantselt naljaka dialoogiga, leidlikud, viktoriaanlikku ühiskonda põhjalikult raputava tegevuse ja hämmastavate situatsioonidega teosed. Tegelasiks on peamiselt kitsas suletud ring, mida autor hästi tundis – kõrgem seltskond. Teemaks oli sageli peenutsevate peategelaste võltsmoraali ja silmakirjalikkuse paljastamine, sisu oli aga vaataja ette toodud koos kõrgema seltskonna kalduvusega frivoolsusele ja armumängudele. Kõik oli kirjutatud äärmiselt kergelt, naljatamisi.

19.saj lõpu Londoni teatrimaailmale olid Wilde'i lavateosed äärmiselt stimuleeriva mõjuga – vastukaaluks nende aastate probleemidest raskele naturalismile. Oscar Wilde'i komöödiatele andis täiesti äravahetamatu tooni tema hea stiiliga keel ja dialoogitehnika, millega andis inglise komöödia ajaloole originaalse nüansi. Tema impressionistlikule stiilile olid peamiseks iseloomulikuks märgiks epigrammilised lühendused, mis leidsid kõige sagedamini keelelise väljeduse omamoodi paradokssete lausetena. See näitab

intellektuaalset üleolekut vestlussituatsioonide valitsemisel ja on ka kasutusel taktikalise vahendina autori enda seisukohtade paljastamiseks.

Iiri draama uuenemine

1890ndatel oli seni staatilisse inglise teatriellu tekkinud liikumine. Samas oli rahulolematust pealinna kommertsteatrite haiglase kunstilise stagnatsiooni seisundiga kasvanud ja viinud ka teatrielu detsentraliseerimiseni. Olulisi impulsse hakkas see protsess saama iiri patriootlikult liikumiselt, millel oli samuti eesmärgiks üles ehitada Londonist sõltumatu iiri teater. 1890.aastate alguses loodud kirjanduslikud seltsid andsid tõuke **Irish Literary Theatre** 1899 loomisele. Selle seltsi eesmärgiks oli lavastada iiri draamasid. Nii võis juba aastatel 1900/01 Gaiety Theatre laval Dublinis näha iiri teoste mõjuvaid lavastustükkeid.

Loodi **Irish National Theatre Society**, mille presidendiks sai **William Butler Yeats** ja mis oli iiri teatri toetamisel äärmiselt suure tähtsusega. Society olulisemaid lavastusi näidati ka külalisetendustena Londonis, kriitika võttis need seal hästi vastu: “Lihtsus, säästlikkus näitlejate väljendusvahendites, sõnaga armastusväärne ümberkäimine – need olid ideaalid, mida lavastaja **William Fay** teostas ja direktor W.B.Yeats õpetas ja põhjendas.”

See täiesti sõnale keskenduv iiri asjaarmastajate lavakunst oli selgeks vastandiks kommertslike Londoni teatrite deklamatsioonipaatoosele ja luksusliku kujunduse rikkalikkusele. Kõik need püüdlused said eduka lõpptulemuse iiri **National Theatre Company** loomisel 1905.aastal.

Sellele eelnes vahetult **Abbey Theatre** avamine 27.dets 1904 (direktor draamakirjanik **Lady Augusta Isabella Gregory**). Alates 1905.a töötas selle teatri juures ka **Synge**. (Ettevõtte asutamise tegi muide võimalikuks ühe inglise teatrientusiasti (naise) finantsiline abi.)

1908.a Manchesteris avatud **Gaiety Theatre** oli reformteater, seda peeti “repertory theatre” (repertuaariteater) printsipil ja ta oli pühendunud eelkõige just moodsate inglise ja iiri autorite teoste lavastamisele. Repertuaariteatreid avati ka mujal, sellega sai valdavalt amatöörnäitlejate poolt kantud teatrikultuuriline alternatiivliikumine tunnustatud kommertslavade kõrval ka laiema institutsioonilise aluse. Need reformiliikumised tõid oma orienteerituse tõttu etnilistele ja regionaalsetele traditsioonidele ka inglise teatriellu elustavat elementi, eriti aktiivsete draamakirjanike kaudu nagu Shaw, Yeats ja Synge.

Need olid 1900.a paiku just iiri draamakirjanikud, kes andsid olulise osa sellesse, et realistlik teater edasi areneks, end taas avaks ideede dramaturgia jaoks, ilma et oleks siiski eelnevate kümnendite jooksul võidetud tegelikkuse joontest loobunud.

George Bernard Shaw

George Bernard Shaw (1856-1950) sündis ja kasvas Dublinis, töötas paar aastat ühe kinnisvarafirma juures, lahkus aga kahekümneaastaselt sünnilinnast. Ta läks Londonisse – eesmärgiks saada kirjanikuks. Debatiklubides treenis ta oma keeleosavust ja lõõgivalmidust, ent peamiselt koolitas end ise usinasti lugedes, ka poliitika ja majanduse teemal. Tegelemine Karl Marxi “Kapitaliga” (1882) tegi temast vaimustunud **sotsialisti**. 1885.a hakkas Shaw tegutsema muusika- ja teatrikriitikuna. 1891 avaldas ta oma esimese

suurema teatrikriitilise vaidlus- ja programmkirjutise – see oli rünnak Ibseni kriitikute vastu Inglismaal.

Uuendusimpulss, mis lähtus Shaw'st kui kriitikust ja autorist inglise teatrile ja draamale, oli selle **intellektualiseerimine**. Marxi, Nietzsche ja Ibseni lugemisega oli ta moodsate ideede ja draamatehnikatega lähedalt tuttav, ta muutis draama debativäljaks ja avalduste esitamise kohaks. Intellektuaal Shaw kaudu võttis inglise draama esmakordselt teadmiseks, et maailma on tabanud konkureerivate vaadete, ideoloogiate ja diskussioonide kaos, milleni moraliseerivad-melodramaatilised meelelahutuslikud näidendid kuidagi ei küündinud. Shaw ideedraamad provotseerisid. Nad pönud enam kooskõlas traditsiooniliste viktoriaanlike ja kodanlike väärtussüsteemidega.

Nii oligi loogiline, et Shaw esimene teos “**Lese majad**” Widowers Houses” ei lavastatud mitte Londoni kommertsilavadel, vaid 1892 a Independent Theatre laval. Alapealkiri kõlas “originaalne õpetlik realistlik draama”. Kriitikud nimetasid selle sarkastiliselt “bad Ibsen”. See oli kodanlik farss, kirjutatud romantilise melodraama dramaturgilisi võtteid kasutades ja kujutas üürimajaomaniku Sartoriuse vereimejalikke ärimetodeid. Tegemist oli sotsiaalkriitilise tendentsi tükiga, mis sisaldas satiirilisi puänte.

Ka “Mrs.Warreni elukutse” “Mrs.Warren’s Profession” 1893 oli üks ebameeldivatest näidenditest, nagu ta neid ise nimetas (oligi kohe selline tsükkel – **Plays Unpleasant**). Teemaks prostitutsiooni probleem ja kodanliku ühiskonna võlts seksuaalmoraal. Juttu on ärivaistuga, täiesti kodanlikuks muutunud bordellipidaja Killy Warreni pingelisest suhtest oma Cambridges (ema kahtlase rahaga) matemaatikuks õppinud tütre Viviega, kes lõpuks katkestab suhted emaga ja selle keskkonnaga ning hakkab endale ise ülalpidamist teenima oma jõuga asutatud kontoris. Tegemist on tõeliselt positiivse kangelasega, kujutatud kõlbeliselt laostunud keskkonna taustal. Teos lavastati esmakordselt 1902.a Londonis New Lyric Theatre, mitteavaliku klubiteatri laval. Selle avalik ettekandmine oli Inglismaal keelatud kuni 1925.aastani – kui Shaw sai **Nobeli kirjanduspreemia**.

Shaw järgmine näidendite sari kandis koondnimetust “Meeldivad näidendid” “**Plays Pleasant**”. Sellesse kuulus ka tema järgmine lavateos, “**Relvad ja inimene**” “Arms and the Man”, millega sai Shaw’le esmakordselt osaks edu avalikus professionaalses teatris. See komöödia Šveitsi palgasõdurite kapteni Bluntschli elust tuli lavale 1894.a Londonis Avenue Theatres. Seikluslik lugu on sõja ja militarismi ning selles peituva romantilise kangelaslikkuse vastu suunatud satiir. Dialoogi briljantsust rõhutab eriti tegevuse silmnähtav konstrueeritus ja konventsionaalsus.

Draamas “**Candida**” (esietendus 1897, Aberdeen), mis on Shaw üks enim lavastatud teoseid, otsustab nimegelane – erinevalt Ibseni Norast – oma nõrga abikaasa ja pereõnne kasuks (uuele naisele asetatakse vastu uus naiselik naine – new woman – new womanly woman). Siin on tegemist ühe vaimuliku perega – mees kuulutab küll sõnades ohvrimeelsust, ent perekonnas käitub hoolimatult ja egoistlikult, püüdes enda tahte allutada ennastohverdavat naist, Candidat. Naine otsutab ise perekonnaasjad korda ajada ja mehe käsile võtta.

Shaw jaoks oli tüüpiline, et ta kasutas erinevaid inglise lavatraditsioonis olemas olevaid žanre. Nii kirjutas ta ka:

- seltskonnakomöödiaid. “**The Philander**” 1893, “**You Never Can Tell**” 1896
- satiirilisi probleemdraamasid. Lisaks “Candidale” ka “**Major Barbara**” 1905
- ajaloodraamasid. “**Caesar ja Cleopatra**” 1898, “**Saint Joan**” 1923
- jante “**Androcles and the Lion**” 1911/12

- ideedraamasid “**Man and Superman**” 1905 (“Inimene ja üliinimene”) “**Pygmalioni**” nimetas Shaw irooniliselt romansiks. Selle teose esietendus toimus 1912 a saksa keeles Viini Burgteatris, ingliskeelne esietendus oli 1914 Londonis His Majesty’s Theatre laval. Maailmakuusaks sai lugu lilleneiu Elizast, vanast dr.Doolittle’st ja foneetikaprofessor Henry Higginsist muidugi muusikalivariandis – “**My Fair Lady**” 1956 Friedrich Lowe muusikaga, kus Shaw teoses olevad satiirilised toonid muidugi täiesti ära siluti.

Shaw viimane oluline teos oli komöödia “**Õunakäru**” “The Applecart”, 1930. Kaks aastat varem oli ta avaldanud oma suure poliitilise testamendi, kirjutise “**Intelligentse naise juht sotsialismis**” 1928. Selles kujutab Shaw sotsialismi kui tuleviku eluvormi. “Õunakäru” tekkis just sellest intellektuaalsest-poliitilisest ettekujutusmaailmast, see on poliitiline farss, mis tegeleb demokraatia praktikaga, peamiselt aga aktuaalse inglise poliitikaga. Selles on tegemist pingega konstitutsioonilise monarhia ja kabineti vahel, džentelmen-poliitikute ja ametiühingupoliitikute, šotlaste ja inglaste, pressi ja parlamendi vahel. Need pinged avaldavad kuningas Magnuse suhetes tema armukese rinthaga, ja grupi tobedate ministritega. Lisaks sellele on veel tegemist Ameerika Ühendriikide fiktiivse annekteerimisega Suurbritannia poolt. Enne seda kui tükk poliitilise pessimismiga lõpeb (sest poliitikud ei soovi maa kriisi ületada) laseb Shaw selge teatritrikiga eesriide langeda: “On aeg õhtusöögiks ümber riietuda”.

Shaw kirjutas kokku ca 50 teost ja lisas nende trükiversioonidele tavaliselt selgitavad-valgustavad pikad sissejuhatused. Tema teoseid iseloomustab (ja tõi inglise teatrisse uue kvaliteedi) meelelahutuse ja probleemide diskuteerimise koosmäng, realism ja samas selle üle ironiseerimine. Autorina kirjutab Shaw: “Ma olen naljategija. Minu meetod on leida õige väljend ja öelda seda kõige suurema kergusega.” Nii oli tema jaoks komöödia õige žanr, ent rikastatud dramaturgiliste tehnikatega nagu satiir ja irooniline illusiooni purustamine. Shaw tahtis vaatajat teatris mõtlema panna. Seda eesmärki taotles ka tema komöödiateatri briljantne keel, mis ei lasknud unustada mängu kunstlikkust ja tõi sellega sisse refleksiooni tasandi. Just niisugune dialektika aga sai näitekunsti jaoks väljakutseks.

Et Shaw teostega laval hakkama saamiseks oli vajalik täiesti keskenduda dialoogi puäntidele ja vältida vaatajate tähelepanu igasugust kõrvalejuhtimist lava ülekujumisega dekoratsioonidega (sarnaselt Oscar Wilde draamadega). Nii oli ka loomulik, et näiteks Londoni juhtiv teatrijuht ja näitleja – heas mõttes viktoriaanliku teatrikuultuuri esindaja – **Henry Irving** visalt tõrkus Shaw teoseid lavastamast, kuigi viimane oli tema abikaasa, kuulsa näitlejanna Ellen Terry hea sõber.

Eestis: Shaw’d üsna palju lavastatud. Nt “Tagasi Metuusala juurde” Panso 1964 ja Tooming 2004 mõlemad lavakooli diplomilavastustena.

William Butler Yeats ja John Millington Synge

Näitekirjanik William Butler **Yeatsi** (1865-1939) visioon oli luua iiri rahvusteater, mis oleks aidanud vaimselt ja religioosselt lõhestatud maad ühendada. Nii nagu Shaw oli ka tema Dublinis sündinud ja 1887 Londonisse kolinud. Koos mõne kaaslasega asutas ta **Irish Literary Society** – kultuuripoliitilise intuitsiooni, mille tegevuste hulka kuulus ka teatritrupi ülalpidamine, mis rändteatrina lavastas eranditult iiri autorite teoseid.

Järgmiseks sammuks oli **Irish Literary Theatre** asutamine – teatriselts, mis kujutas endast omamoodi rahvusteatrit. Seltsi esimene etendus toimus Dublinis ühes

kontserdisaalis. Mängiti muu hulgas Yeatsi draamat “Krahvinna Cathleen”. 1902 a asutati lõpuks statsionaarse trupiga **National Dramatic Society**. Yeats sai selle presidendiks.

Loomingut kujundavaid impulsse sai **Yeats** Iirimaa rahvuslikust ja vaimsest traditsioonist, iiri saagade maailmast, keldi mütoloogilistes kultustest, talupojakommetest ja rahvapoeesiast. Lisandus Yeatsi huvi india filosoofia ja okultismi vastu – mõlemat uuris ta aastaid. Niisuguse maailmapildiga oli ta järsult vastandiks oma aja valitsevatele tendentsidele, mis mõtlemise teaduslikuks muutmises, realismis ja selle valgustuslikes ambitsioonides otsis vastuseid kaasaja probleemidele. Yeats rõhus palju rohkem poeesia uuendamisele ja tõmbas selge piirjoone enda ja realistide vahele. Ühes kirjutises 1903. a formuleeris ta oma kunstilise programmi, mis ei orienteerinud kaasaegsele aktuaalsusele, vaid ajatutele tõdedele, suurtele individuaalsusest suurematele kirgedele, nagu seda võis leida näiteks vanadest tragöödiatest.

Põhiidee elu kompleksusest kujundab ka Yeatsi dramaturgiat. Armastus, vihkamine, truudus, ohvrimeelsus, armukadedus ja ausus on seal motiivid, mille ümber tegevus keerleb. Nii müüb draamas “**Krahvinna Cathleen**” 1892 nimegelane hinge kuradile, et oma kaasmaalasi näljasurmast päästa. Dramaatilises muinasjutus “**Igatsuse maa**” “The Land of Heart’s Desire” 1894 langeb noor naine maiöö maagilises atmosfääris haldjalapse nõiduse alla ja maksab selle eest eluga. Ühevaatuselises “**Tumedad veed**” “The Shadowy Water” 1900 muutub kahe armastaja surmasõit avamerele sümboliks elu ja surma ühtsusele.

Omamoodi müsteerium on ühevaatuseline “**Liivakell**” “The Hour Glass” 1903, milles on tegemist jumala- ja tõeotsimisega. “**Deirdre**” 1906 on armastustragöödia ühe iiri saaga järgi, nimegelane on müütiline naiseliku ilu kehastus nagu näiteks suured müütilised naistegelased Helena või Isolde. Kõige otsustavamalt loobub Yeats realistlikust algest siiski lühidraamas “**Neli tantsudraamat**” “Four Plays for Dancers” 1921, mida on inspireerinud jaapani no-teater, mille mängumaa on teadvuse ja alateadvuse piiril, see väljendub samaväärselt nii muusikas kui keeles.

Teatraalsuses lähenevad Yeatsi lavateosed Edward Gordon **Craigi** stiilile. Craigi ideedes (dekoratsioonidevaba lava, lavastuslik mäng valguse ja maskiga) leidis Yeats omaenda ettekujutused lavakunsti uuendamisest. Abbey Theatre juures, kus Yeats, Lady Gregory ja Synge töötasid tüüpilise iiri stiili arenduse kallal, prooviti 1911.a Yeatsi “Liivakella” lavastuses esmakordselt praktiliselt rakendada Craigi **ekraane** (*screens*). **Mask** oli nii Craigi kui Yeatsi jaoks teatraalsuse meedium, mis tegi võimalikuks reaalsuse piiride ületamise. Nii nagu Craig nägi ka Yeats tegelikku lavakunstniku ideaali tantsijas. Olulise tähendusega oli antirealistliku mängustiili arenguks ka tema tegelemine jaapani no-teatriga. Yeats, kes jättis endast maha ka olulise luuleloomingu, sai just selle eest 1923. a **Nobeli kirjanduspreemia**.

Eesti teatris: “Punane Hanrahan – Impro 3”, Tallinna Linnateater, lav Rohumaa, 2005.

John Millington **Syngega** (1871-1909), kes pärines Dublini eeslinnast, kohtus Yeats esmakordselt 1896.a Pariisis. Yeatsi katse tuua peamiselt oma muusikaõpingutest huvituva Syngele lähedale iiri natsionalistide poliitilisi eesmärke tookord luhtus. Siiski alustas Synge kirjanduslikku tegevust, tutvus ka iiri maameeste ja nende rahvaloominguga, ent tema distantse poliitilise rahvusliku liikumise suhtes jäi ikka alles. Seetõttu tekkis ka enamuste tema lavateoste juures iiri natsionalistide proteste. Synge pidas iiri traditsiooni idealiseerimist ja selle uuendamise katseid (nagu Yeats ja tema

kaaslased harrastasid) samamoodi valeks teeks kui sõjalist võitlust Inglismaa vastu. Talle tundus, et iiri küsimust on võimalik lahendada vaid ulatusliku poliitilise kokkuleppe raames.

Yeats eriti tegeliku sotsiaalse reaalsusega ei tegelenud, ent just see oli Synge jaoks loomingu lähtekohaks. Unistused ja tõelisusega leppimatus on Synge teostes kujutatud konkreetsemalt kui ühiskondlik viletsus. Fantaasiad, unistamine ja lugude jutustamine näib olevat iirlaste rahvuslik kirg. Synge tegelastel on nii palju isiklikku vabadust säilinud, et see võimaldab neil veel unistada. Tema teoste teenritel ja meistritel on veel inimlikkust, uhkust ja agressiivset naljasoont võrreldes selle osaga rahvast, kes on olukorraga leppinud ja end allutanud inglise ametnikele või kirikule. Just see tegigi tema loomingu iiri kultuuri jaoks nii oluliseks.

Tema kuulsaimas teoses “The Playboy of the Western World” “**Üle Lääne Kangemees**” (esietendus 1907 Abbey Theatre laval Dublinis) on juttu tõestisündinud loost. Christy Mahoni, kes väidab end olevat oma isa tapnud ja varjab end seetõttu inglise politsei eest ühes väikeses külas. Seal aga suhtutakse temasse seetõttu kui kangelasesse, lisaks saab ta pruudiks noore Pegeeni, kes on rõõmus, et ei pea abielluma nohiku Shawniga. Kui nüüd aga Christy surnuks arvatud isa elusana välja ilmub, tuleb valelugu päevavalgele. Et oma rolli kangelasena siiski edasi mängida, lööb Christy labidaga oma isa, kelle nuudi all ta on terve elu kannatanud. Tal ei õnnestu aga jälle isa tappa. Seega on Christy oma maine täielikult kaotanud ja tõmbab enda peale ka külaelanike brutaalse viha. Pegeen abiellub nüüd siiski – sügavalt pettununa – saamatu ja kohmaka, täiesti mittekangelasliku Shawniga. Christy lahkub solvatuna külast, on aga sisemiselt vabanenud ja alustab iseseisvat elu.

Lavastanud Priit Pedajas Ugalas 1983.

Samuti iiri talupoja- ja kalurite miljöös toimub tegevus teostes “**Mäekuru varjus**” “In the Shadow of the Glen” 1903, “**Mereratsurid**” “Riders to the Sea” 1904 ja “**Katlaparandaja pulmad**” “The Tinker’s Wedding” (keelati Iirimaal tsensuuri poolt ja lavastati seetõttu 1909 Londonis His Majesty’s Theatre laval).

Synge võttis oma teostes positsiooni, mis distantseerus Yeatsi sümbolismist samal määral kui ka oma aja sotsiaalkriitilisest, naturalistlikust või realistlikust teatrist. Tal õnnestus luua iiri rahvanäidendi tüüp, mis tõi iiri talupoegade dialektist, selle elusfääri elementaarsest jõust ja naljadest esile ainukordse dramaatilis-poeetilise intensiivsuse. Et Synge seetõttu sattus konflikti ka iiri vabadusliikumise aktivistidega, eelkõige (Arthur Griffithi poolt 1899 asutatud) Sinn Feini grupiga, sellest annavad tunnistust mitmed skandaalid seoses “Üle Lääne Kangemehe” etendustega Dublinis.

Veel üks autor, kes nagu Yeats ja Synge tegutses iiri teatri üleschituse nimel, oli **Lady Gregory** (1852-1932). Tema juhatas ja rahastas alates 1910.a Abbey teatrit Dublinis, oli selle teatri mõjusfääri üks juhtivaid isiksusi ning tegutses ka ise lavastajana. Lavaautorina oli ta omal ajal koguni edukam kui Yeats või Synge.

Nii saab inglisekeelse draama kohta 1900 paiku **kokkuvõtvalt** öelda, et selle autorid pärinesid peamiselt Iirimaalt: Shaw, Wilde, Synge ja Lady Gregory. Seejuures näib satiiri, paradoksi, nalja ja keeleliste puäntide armastus, aga ka fantastiline-spirituaalne ja arhailiselt elementaarse maailma ettekujutus olevat tüüpiliselt iiripärane, samuti konventsioonide murdmine ja armastus eriliste, ent alati sõltumatute isiksuste vastu.

20. sajandi alguse radikaalne avangard

20. sajandi algus oli kunstielus otsingute aeg ja ka teatrimõtte väga liikuv. Tausta neile otsingutele moodustasid mitmesugused sotsiaalsed vapustused. **Esimene maailmasõda** 1914-1918 oli oluline pööre nii Euroopa kui kogu maailma ajaloos. Ja seda mitte ainult otsese hävingu, mida sõda põhjustas inimestele, jõukusele ja poliitikale. Esimene maailmasõda viis 1917. aasta revolutsioonini Venemaal, põhjustas lääne imperialismi languse ja põhjustas otseselt fašismi tõusu ja majandusliku kriisi, Suure Depressiooni 1930ndail. Sel viisil mõjutas Esimene maailmasõda kodanlikku kultuuri otseselt ning avas kunstile uued perspektiivid, millest enne sõda ei osatud unistadagi.

1910-20ndad aastaid mõjutasid ka muud arengud lisaks sõjale. Nimelt viis võistlemine **tummfilmiga** alla igasuguse teatraalse meelelahutuse, helifilmide tulek 1927 muutis seda konkurentsi filmi ja teatri vahel veel teravamaks. 1920ndail veel arenguid: raadio, lindistuste ja telefoni areng; laialdane korterite ja majade elektriga varustamine; tarbimiskultuuri tõus – kõik need arengud eristasid elu enne sõda. Samuti avaldasid suurt mõju senist maailmapilti kõigutanud teaduslikud avastused (Einsteini relatiivsusteooria, Freudi teooria alateadvusest).

Tekkis mitmeid uusi voole, mille eesmärgiks oli täielikult hüljata vanad traditsioonid. Sajandivahetus tõi endaga ihaluse uue järele: uus sajand, uus inimene, uus kunst, uus teater. Uute voolude ühisjoonteks sai tugev seotus kujutava kunstiga, uute valdkondade sünteesimine teatriga (kabaree, varietee, tsirkus, spordivõistlused jne); valdavaks muutus fragmentaarsuse esteetika ning elu ja teatri piiri ähmastamine.

Veel **enne kui tuli helifilm**, laenasid teatri- ja filmikunstnikud üksteiselt laialdaselt. Kuni umbes 1915 aastani laenas film põhiliselt teatrist. Filmi laenati teatrivahenditest nt vaatustesse jagamine, misanstseenilised konventsioonid, loojutustamise viisid, näitlemisviisid, muusika kasutamine – muusikat mängiti laval ekraani ees, live-is. Filmikunsti algusaastatel vaatasid teatritegijad filmile kui madalale kunstile ning keegi ei uskunud, et film võiks teatril midagi õpetada. Esimese maailmasõja lõpuks, kui filmitehnika paranes ning muutus järjest laiematele massidele kättesaadavaks, olukord muutus. 1920-60ndateni, kui filmist oli saanud tõeline massimeelelahutus, mõjutas see teatrit rohkem kui teater filmi.

Üks filmikunsti teeneid algusaegadel oli populariseerida sajandialguse avangardseid teatrivoole. Paljud teatrikunstnikud nõudsid reaalsuskonventsioonidest eemaldumist, sooviti luua tinglikumat teatrit. Film võis pakkuda hüppeid erinevate tegevuspaikade vahel ning montaažiga antiillusionismi teket. Nähes filmi, hakkas ka publik teatrit ootama mitte-realistlikku kujutust. Selle tulemusena 1920ndail hakkasid mitmed teatrikunstnikud kasutama tehnikat nagu filmis, just valgustusega sai luua filmilikkuse efekte. Mitmed näitekirjanikud hakkasid samuti filmi mõjul kirjutama lühemate stseenidega ja vähese dialoogiga näidendeid. Vastastikune **filmi ja teatri mõju** oli eriti tuntav linnades, kus kunstnikud said vabalt töötada mõlema meediumiga, nt Berliinis, Pariisis, Moskvas. Avangardistlikud kunstnikud nagu ekspressionistid Saksamaal, sürrealistid Prantsusmaal ja konstruktivistid Venemaal pöördusid teatris otseselt filmilikkuse poole 1920ndail.

Saksa ekspressionistid eksperimenteerisid korraga nii filmis kui teatris. Näitleja asetati kolmemõõtmeliste abstraktsete objektide vahele ja eksperimenteeriti eriti valgusega näitleja kehal ja näol, et saada teravaid ja kiireid vahetusi emotsionaalsel skaalal, õudusest rõõmuni. (Enne Esimest maailmasõda uuendasid teatriesteedikat oluliselt Craig ja Appia.)

“Avant-garde”

on algselt prantsuse militaartermin ja tähendab sõjalist eelsalka, kes väeosa lahingusse viib. Avangardsed kunstnik arvasid end olevat kunstilise progressi eelsalk, võitlemas kodanliku maailmapildi ja kunsti vastu ning avardamas kunsti piire. Avangardistlikke liikumisi oli palju ja need olid üldjuhul väikesed, üksikud kunstnikud esitamas oma töid vähesele publikule – koos võitlemas keskklassi konventsioonide vastu ja olemasolevate kultuuriinstitutsioonide vastu, igatsemas utoopilisi muutusi kogu ühiskonnas ja kultuuris.

Enamik neist liikumistest lõi manifeste, et teatavaks teha oma platvorm ja vastanduda konventsionaalsetele kunstnikele ja rahvale. Võib öelda, et avangardistlikud liikumised said alguse naturalistidest, kellele järgnesid kohe sümbolistid, pea samaaegselt. Neid väga paljusid erinevaid liikumisi võib paigutada aega **1880-1935**. Mõned liikumised kestusid paari aastaga, teised jälle kestsid paar aastakümnet. Mõned liikumised unustati kiiresti, kuid mõned neist mõjutasid oluliselt 20.sajandi teatriajalugu.

Avangardistlikku teatrit ei eksisteerinud enne 1880ndaid. Loomulikult oli ka eelnevatel sajanditel uuenduslikke kunstnikke, kes vastandusid kehtivatele konventsioonidele, kuid nad ei moodustanud rühmitusi ega kirjutanud manifeste ega loonud mõisteid, mille läbi nende kunsti peaks mõistma. 19.saj lõpu avangardistlike liikumiste tõus kõikides kunstimuutustes sai võimalikuks mitmel põhjusel. Kunstnikud olid saanud vabaks kohustuslikust patronaažiks olemisest ning neil oli vaja seista oma majandusliku sõltumatuse eest. Lisaks oli kodanlus tol perioodil ebakindel omaenda kunstilises väärtuses. Samuti võimaldas avangardistlike liikumiste esiletõus tehnika areng – fotograafia, hiljem film ning elektrifitseerimine.

Ilma **elektrifitseerimiseta** ei oleks avangardistlik liikumine saanudki ehk esile tõusta. Võimalus lava elektriga valgustada avas kunstnikele täiesti uued dimensioonid (Craig, Appia). Elektri kasutusele võtuga muutus ka kogu lava ja saali dünaamika. Ehk siis kogu teatrimajas elektri kasutusele võtt võimaldas esimest korda ajaloos saali pimendada ja lava valgustada, seega võis publik jääda pimedusse. Kui publik oli pimeduses, siis ei saanud nad omavahel enam suhelda ning teatriskäik muutus sotsiaalsest ettevõtmisest palju rohkem privaatsemaks. Publik pärast 1880ndaid aastaid üldjuhul enam ei rääkinud näitlejatele vahele, ei parandanud näitlejaid, ei plaksutanud juhuslikes kohtades ega mässanud, kui neile midagi laval ei meeldinud. Mõned avangardistlikud voolud proovisid kodanlikku publikut šokeerida just suurema sotsiaalse suhtlemisega. Mõned liikumised aga kasutasid teatri võimu laval omaette eksperimenteerida ning pakkuda vaatajatele vaatamängu ja uut vaadet kunstile.

Avangardistlike voolude vaatevinklist oli modernses **maailmavaates** palju, mis vajas muutmist. Traditsiooniline kiriklik usk oli langemas ning asemele astus antropoloogide kultiveeritud relativism. Nagu märkis filosoof Martin Heidegger, kaasaegsed inimesed

olid esimesed, kes said aru, et nende maailmavaade on vaid üks viis maailma tajuda. Mõned keeleteadlased ja filosoofid pakkusid pärast 1900.aastat, et kogu maailm on relativistlik, ehk suhteline. Leiti, et objektiivset tõe pole olemas. Selline maailmavaade mõjutas otseselt kunstide arengut ning oli iseloomulik avangardistlikele liikumistele. Sellisele relativistlikule vaatele lisati veel arusaam inimese taju subjektiivsusest. Väga oluliseks said Freudi teooriad.

See, et sõna “avangard” pärineb prantsuse keelest, ei ole juhus. Juba alates valgustusajastust 18.sajandil oli Prantsusmaa saanud intellektuaalsete debattide kohaks. Selle tulemusena pärinevad enamik avangardistlikke voole Prantsusmaalt või prantsuse kultuurist mõjutatud maadest. Enamik neid voole produtseeris suurel hulgal manifeste ja esseid, kuid arusaam konkreetsest teatraalsest väljendusest jäi tihti ähmaseks. Seetõttu on oluline eristada nende voolude ja kunstnike kirjapandut reaalsest lavategevusest.

Teatris kinnistusid 20. sajandi alguses tööprotsessis osalejate rollid - ei saadud enam läbi lavastajata, lavastus on lavastaja looming, näitlejate kaasabil loodav tervik.

Avangardistlikud liikumised

Futurism. Vool sai alguse Itaaliast. Futurismi ideid levitati laiemalt manifestide kaudu, esimese manifesti (1909, Pariisi ajalehes “Le Figaro”) autoriks oli **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944). Itaalia päritolu kirjanik ja luuletaja ja aktivist, kirjutas nii prantsuse kui itaalia keeles; futurismi ‘isa’. Rohkem kunstnik kui luuletaja, samuti suur organisaator ja kunstipatroon.

Futurism on suunatud tulevikku, see on tuleviku kunst, nagu ütleb ka voolu nimetus (lad k *futurum* – tulevik). Futuristid hindasid kõrgelt tööstust ja masinaid, teatris pidid masinad lava vallutama. Voolu esialgne nimetus “dünamism”. Futuristid põlgasid mineviku kunsti, see käis ka muuseumide, kontserdisaalide, konventsionaalse teatri kohta. Varem kui teised avangardistid leidis Marinetti, et just filmist saab teatri suurim mõjutaja. Marinetti kirjutas mitmeid manifeste ning peagi järgnesid neile “futuristlikud õhtud”, kus loeti luulet, näidati kunsti ja teatraalseid sketše. Mõned neist sketšidest olid kabareelikud stseenid, kuid mõned uurisid teemasid, mis olid antirealistlikud, aloogilised ja abstraktsed. Marinetti eksperimenteeris ka etendaja-vaataja dünaamikaga, eesmärgiks tavaliselt välja vihadada kodanlikud vaatajad.

Vahenditest, mida Marinetti soovib kasutada, et saavutada **vaataja aktiivset osavõttu** tegevusest: “Korraldada ootamatu rünnak ja tekitada vajadus tegutseda parteri, loožide ja ülemise rõdu vaatajate seas. Pakun suvaliselt: valada toolidele liimi, et kinnikleepunud daam või härra kutsuks esile üleüldise naeru. Rikutud frakk või kleit makstakse muidugi lahkumisel välja. Müüa ühele kohale kümme piletit: järgnevad tunglemine, vaidlused ja äge sõnelus. Pakkuda priipileteid meesterahvastele või daamidele, kes on ilmselgelt peast segi, kergesti ärrituvad või ekstsentrilised ning kes suudavad naisi näpistades või mõne muu veidusega esile kutsuda uskumatut melu. Puistata toolidele pulbrit, mis kutsub esile sügelemist või paneb aevastama.” (Teine teater, lk 292)

Marinetti õilistas sõda kui olulist energiaallikat kaasaja kultuurile. Kui aga Esimene maailmasõda põhjustas Itaaliale olulisi purustusi ja kannatusi, taandusid need ideed. Revolutsioon Venemaal aga vastupidi just ärgitas Vene futurismi tõusu, sellest aga järgmine kord (Zarrilli 338).

Futurismi saamisluugu (katkeid, autor Filippo Tommaso Marinetti, avaldas koos futurismi I manifestiga ajalehes *Le Figaro* 20. veebruaril 1909):

Futurismi esimene manifest

2. Julgus, jultumus ja vastuhakk on meie luule põhielemendid.
3. Senini on kirjandus ülistanud mõtlikku immobiilsust, ekstaasi ja unisust. Meie tahame ülistada agressiivset tegutsemist, palavikulist unetust, kihutaja kulgu, surmatoovat hüpet, virutamist ja laksu.
7. Ilu peitub üksnes võitluses. Ükski teos, millel puudub agressiivne iseloom, ei saa olla meistriteos. Luulet tuleb tajuda raevuka rünnakuna tundmatute jõudude pihta, eesmärgiks nende jõudude vallutamine.
9. Me ülistame sõda – maailma ainsat hügieeni – militarismi, patriotismi, vabastajate destruktiivseid akte, ilusaid ideid, mille nimel surra ja põlgu naiste suhtes.
10. Me lammutame muuseumid, raamatukogud, igat sorti akadeemiad, võitleme moralismi, feminismi ja igat muud sorti oportunistliku või utilitaarse argpüksluse vastu!

Siit Itaaliast kuulutame üle kogu maailma oma agressiivselt häirivat manifesti. Selle manifestiga, asutame me praegu Futurismi, tahtes vabastada seda maad professorite, arheoloogide ja vanakraamikaupmeeste haisvast gangreenist.

Me tahame Itaalia vabastada lugematutest muuseumidest, mis teda surnuaedadena katavad. /.../

Kõige vanem meist on kolmekümnene. Kui oleme 40, tulevad tugevamad ja nooremad mehed ning heidavad meid arvatavasti prügikasti kui kasutatud käsikirjad, aga selline ongi meie tahtmine! /.../

Kunsti ei saa olla midagi enam kui vägivald, julmus ja ülekohus. /.../

1912 avaldas Marinetti „**Futuristliku kirjanduse tehnilise manifesti**”, mis esitab futuristide uue keelekasutuse põhiseisukohad. Vastavalt sellele tuleb hävitada süntaks ning kasutada verbi infinitiivvormi, mis kannab energiat ja vahendab kõige mõjusamat elu ning elu tajuva intuitsiooni elavust. Kirjavahemärkide asemel kasutatagu matemaatilisi ja muusikalisi sümboleid. Kirjanduses kasutasid futuristid erinevad trükikunstilisi eksperimente (värvid, suurused, kirjaviisid, paber).

Teatrit edendasid futuristid kolmel viisil:

- 1) **Eluteater**. Aktsioonid ja ülesastumised avalikes kohtades, publiku teadlik provotseerimine, šokeerimine, ärritamine, skandaalitsemine.
- 2) **Varieteeteater**. Uusi vorme pakkuv teater, mis on suunatud kirjanduskeskse teatri vastu. Esile tõstetakse keha, tehnika. Dünaamiline teatrivorm, mis pakub vahetu kontakti publikuga, kusjuures publikut šokeeritakse ootamatuste, ebatõepärasuse, agressiivsuse ja vahel isegi vulgaarsusega.

- 3) **Uuendused institutsioonilises teatris:** esile tõstetakse stsenograafia. Kuulsaim futuristlik teatrikunstnik oli **Enrico Prampolini**, kelle lavakujunduste olulisemaid elemente oli valgustus.

Futuristlikku **luulet** iseloomustavad käsklaused, hüüatused, väljajättelisus, konsonantide kuhjamine, intensiivsete konsonantide (r või ž rohke kasutamine). Loomingus püüdsid futuristid ühendada erinevaid kunstialasid. Raamatut peeti lootusetult aegunuks.

Dadaism.

Dadaism tekkis Šveitsis Esimese maailmasõja ajal, selle voolu kõrgajaks loetakse aastaid 1916-1920, hiljem sulandus see sürrealismi. Dadaismi löid sõja eest põgenenud peamiselt prantsuse kunstnikud neutraalse Šveitsi linnas Zürichis, löid ööklubi **Cabaret Voltaire'i**, millest sai dadaismi keskus. Dadaistid valisid oma liikumisele nime juhuslikult sõnaraamatut avades (Dada tähendab püha lehma saba ühes Aafrika keeles), see on üks versioon. Nad eitasid ratsionaalsust, mis nende arusaamise järgi oli algatanud sõja. Osalt olid nad inspireeritud Alfred Jarry skandaalsest “Kuningas Ubust” (1896).

Dadaistid esitasid kabareelikke sketše, eksperimenteerisid häälikute juhusliku järgnevusega, simultaan-luulega, ja liikumisega. Müraluuletus esitab erinevaid helisid, nii nagu need tegelikkuses eksisteerivad, tihti ka lihtsalt müra või lärmi. Abstraktne foneetiline luuletus kujutab endast üksikhääliku või häälikukombinatsioonide esitamist häält moduleerides. Foneetiline luuletus võis sarnaneda muusikalise kompositsiooniga ning oli suunatud keele mandumise vastu. Simultaanluuletuses kolme erineva teksti üheaegne ettekandmine, kolm erinevat häält räägivad, laulavad, vilistavad samaaegselt. Dadaistid naeruvääristasid läänelikku loogikat ja harmooniat. Juhtfiguur, rumeenia päritolu **Tristan Tzara** (1896-1963) kirjutas mitmeid manifeste, et anda mingi ühtne ideoloogiline suund sellele anarhistlikule voolule.

Dadaistide eesmärgiks oli elu ja kunsti ühendamine. Teatri seisukohalt on dadaism vähemoluline kui futurism, kuid seda voolu on peetud absurditeatri eelastmeks. Dadaistliku liikumisega oli seotud luuletaja ja näitekirjanik **Roger Vitrac**, kelle peamised näidendid valmisid küll 1920ndate aastate lõpupoole. Tema näidendid olid burleskid, bulevardikomöödia ja intiimse tragöödia vahel. Kuulsaks sai alles pärast surma, kui 1962 aastal lavastas Anouilh tema “Victori ehk laste võimu”.

Pärast sõda kolisid mõned dadaistid Berliini, kuid Tzara ja teised kolisid Pariisi, kus nad kohtusid **André Bretoni** (1896-1966) ja tema ringkonnaga, kes eksperimenteerisid “automaatse kirjutusega”. Lühikest aega Bretoni grupp liitus dadaistidega, kuid 1924 ilmutas Breton manifesti, kus kinnitas oma kuulumist sürrealistide alla.

Sürrealism.

Sürrealism arenes välja dadaismist 1920ndate aastate Prantsusmaal. Sürrealistid propageerisid kirjanduse spontaanset loomist, mõistuse kontrollist prii alateadvuse vabastamist.

Bretoni **1924** aasta manifest oli selgelt mõjutatud Freudist ja alateadvusest ning oli apoliitiline. Tema järgmine, **1929** a manifest aga näitas sümpatiseerimist kommunismile. Selle manifestiga ütles Breton lahti ka paljudest varasematest kolleegidest, ka neist, kes soovisid kasutada sürrealismi laval. Kuigi enne, kui Breton avaldas vastumeelsust kasutada sürrealismi teatris, olid teised autorid sürrealistliku teatrini jõudnud, nt itaallane Luigi **Pirandello**, keda on nimetatud ka antiillusionistliku dramaturgia autoriks. Pirandello näidendeil on küll formaalselt sürrealistidega vähe ühist, kuid ta pakkus sürrealismile filosoofilist tausta.

Sürrealistid olid 1929 aastaks ainult umbes tosin lavastust teinud, kuid nende spontaansus, šokiefektid ja psühholoogiline kujundlikkus mõjutasid paljusid kunstnikke ja loojaid. Nt **Cocteau** (1889-1963) ja hispaanlane **Frederico Garcia Lorca** (1898-1936).

Sürrealistide kirjanduslike saavutuste hulka kuuluvad mõned näidendid, mille lavastused on teatriloo olulised: suurim poeedist kubist **Guillaume Apollinaire**'i (1880-1918) satiiriline komöödia "Tirésiase rinnad" (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917, eessõnas kasutas Apollinaire **esmakordselt terminit sürrealism**). Näidendis hüljati kogu väline realism "tõelise", super-realismi nimel, mille eesmärgiks on kujutada pigem olemust kui välimust. Naisest nimega Therese saab meesterahvas Tiresias ning sõjakaotuste korvamiseks sigitatakse maailma tuhandeid lapsi.

Väga mitmekülgne autor oli muusika ja kunsti sünteesimise vastu huvi tundnud **Jean Cocteau**, kelle arvukad näidendid on mõjutatud erinevatest kunstivooludest, kuid 1921. aastal valminud "Eiffeli torni noorpaar" on sürrealistlik. Mitmed tema näidendid sisaldavad sürrealistlikku kujundlikkust, mis põhineb Antiik-Kreeka müütidel.

Jean Cocteau (1889-1963) oli prantsuse luuletaja, prosaist, esseist, näitekirjanik, disainer, koreograaf ja filmistsenarist ja filmirežissöör, maalikunstnik, graafik, kunstikriitik. Cocteau osales suuremal või vähemal määral kõikides 20.saj alguse kunstivooludes, kubism, futurism, dadaism, sürrealism. Esimese maailmasõja ajal kohtus luuletaja Apollinaire'ga, kunstnike Pablo Picasso ja Amedeo Modiglianiga ja paljude teiste kirjanike ja kunstnikega, kellega ta hiljem hakkas koostööd tegema. Cocteau sürrealistlikud tööd mõjutasid paljusid kirjanikke-kunstnikke, kuigi Cocteau ise eitas igasuguste liikumiste ja vooludega seostamist. Eksperimentaalsemaid töid on näidend "Inimese hääl" (*La Voix humaine*, 1930), eksperimenteeribki inimese häälega. Laval on üks naisnäitleja, kes tunnis monoloogis räägib telefoniga (nähtamatu ja kuuldamatu) endise armastatuga, kes temast lahkus, et uue naisega abielluda. Telefonist sai Cocteau' jaoks ideaalne rekvisiit, et uurida inimeste tundeid, vajadusi, nendevahelist kommunikatsiooni. Telefoniühendus toleaesgses Pariisis oli kehv ning laval näidatakse ka vaevalist ja katkev ühendust. Näidend on näiliselt lihtne, kuid haakub otseselt dadaistide kõne-eksperimentidega Esimese maailmasõja aegadelt. Francis Poulenc tegi teosest ka ooperi, 1959.

Veel näidendeid: "Eiffeli torni noorpaar" (*Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1921), "Orpheus" (*Orphée*, 1926), "Põrgumasin" (*La Machine infernale*, 1934), "Hirmsad vanemad" (*Les Parents terribles*, 1938).

Cocteau filmid, mille ta tavaliselt ise kirjutas ja lavastas, olid eriti oluliseks sürrealismi tutvustajaks prantsuse kinos ning valmistas ka ette ja mõjutas Prantsuse kino Uut lainet.

Cocteau "Hirmsad lapsed", "Orpheus", "Inimese hääl", "Kirjutusmasin" – ilmunud Europea sarjas 1999. Tõlk. Tatjana Hallap.

Cocteau "Kolm näidendit: Inimese hääl. Hoolimatu armuke. Hirmsad vanemad" – ilmunud LR-is 1978, 15-17 – ainepakettis TÜ rmtukogus.

Cocteau "Oopium: mürgi mõju lahtumise päevik. Ingel Heurtebise. Eiffeli torni noorpaar. Tõlkinud ja eessõna Hasso Krull. Tartu: EÜS Veljesto Kirjastus, 1997.

Eestis lavastatud:

"Hirmsad vanemad" Kaarin Raid 1968 Endla,

"Hoolimatu armuke" Kaarin Raid 1976 Noorsooteater.

"Ma armastan" Vello Rummo 1978 Endla: 2 lühinäidendit "Inimese hääl" ja "Hoolimatu armuke"

Dadaism ja sürrealism mõjutasid otseselt mitmeid Teise maailmasõja järgseid autoreid, keda hakati absurdistideks kutsuma. Samuti oli sürrealistidega seotud Antonin Artaud. (Zarrilli 340-341)

Ekspressionism

Sõna „ekspressionism“ võeti algselt kasutusele 19. sajandi lõpus kujutava kunsti valdkonnas impressionismi vastandina. *Expressio* lad k "väljapigistamine", *expression* pr k "väljendus, ilme" Ekspressionism vooluna kujunes välja 1910. aasta paiku. Peamiselt levis ekspressionism saksa kultuuriruumis. Ekspressionismi arengut hoogustasid Esimene maailmasõda ning sellele järgnenud aeg, mil teadvustati, kui odavaks on ühiskonnas hinnatud inimelu; kaootiline ajastu, mis hõlmab linnade kasvu ja uue elurütmiga väljakujunemist ning mida iseloomustab ühepäevanaudingutele andumine, meelelahutusbuum, aga ka tööstuse kasv. Ekspressionism kunstivooluna seadis eesmärgiks kunstniku tunnete ja meeleolude rõhutatud väljendamine. Üks voolu erijooni oli rõhutatud sotsiaalsus, idealiseeritud sotsialismi ideed. Äge sõjavastatus ning mure inimkonna tuleviku pärast. Ekspressionism kerkis esile kirjanduses, muusikas ja teatris ning on antinaturalistlik suund, mis samal ajal hülgas ka sümbolismi.

Saksa ekspressionistliku draama teemadeks kujunesid vajadus luua niinimetatud uus inimene ning vabaneda 19.sajandi jäigast aupaklikkusest eelmiste generatsioonide maailma suhtes. Paljud näidendid kirjeldasid põlvkondadevahelisi hukutavaid konflikte. Esimeseks ekspressionistlikuks saksa näidendiks peetud **Reinhard Johannes Sorge "Kerjus"** ("Der Bettler") kujutab noort luuletajat, kes tapab oma vanemad põhjusel, et ei suuda kõrvalt vaadata seda armetut

kodanlaseelu, mida nood elavad. Juba 1911-1912 kirjutatud näidendi lavastas Max Reinhardt alles 1917, aasta pärast näidendi autori hukkumist Läänerindel.

Dramaturgia. Elu ja inimese kujutamine kõrge üldistusastmega. Palju kasutatakse massistseene, nüanssidesse ja hingeelu peensustesse ei süüvita. Sõjavastatus, sotsiaalse ebaõigluse valuline taunimine. Rohkelt kasutatakse ka monolooge, tegelased on tihti üldnimelised, individualiseeritud karakterid puuduvad. Iseloomulikud on teravad kontrastid ja dünaamiline tegevus. Dialoogis kasutatakse nõ telegraafistiili, sest see kopeeris lühendatud stiilis kirjutatud, mehhaniseeritud telegrammi.

Walter Hasenclever (1890-1940): näidendit "Poeg" (*Der Sohn*, 1914) peetakse esimeseks suureks ekspressionistlikuks näidendiks. Tüüpiliselt on tegemist generatsioonikonfliktiga isa ja poja vahel, mis kasvab üle ühiskonnakriitiliseks aruteluks. Näidendi lõpus poeg tapab isa.

Sophoklese "Antigone" 1916 töötluse eest sai Kleisti nimelise kirjandusauhinna. Natsionaalsotsialistide võimule tulekuga põletati teiste hulgas ka Hasencleveri raamatud, läks eksiili Lõuna-Prantsusmaale Nizzasse. 1940 võttis endalt elu, et mitte natside alla sattuda.

Georg Kaiser (1878-1945) – ekspressionistlikest dramaturgidest viljakaim ja edukaim, lõi erakordselt teravmeelseid intellektuaalseid sõnamänge. Kirjutas 60 näidendit. *Eestis tõlgitud 1920ndail (Semper, Adson), teisi ei ole trükitud välja antud.*

"Hommikust keskööni" (*Von Morgen bis Mitternacht*, 1912, lav 1917) – žanri esinduslikemaid näiteid. See kujutab väikese ametniku seiklusi, kes petab välja suure summa raha, ning püüab selle abil õnne leida, kuid lõpuks ootab teda märtrisurm.

"Calais' kodanikud" (*Die Bürger von Calais*, 1913, lav 1917) – saavutas esimest korda edu. Järgnevatel aastatel lavastati Kaiserit kõikjal Saksamaal. Oli 1921-1933 enim mängitud näitekirjanik Saksamaal. Natsionaalsotsialistide võimule tulekuga ka tema looming keelati ja raamatud põletati Berliinis. Läks eksiili Šveitsi alles 1938.

"Korall" (*Coral*, 1917), "Gaas" (*Gas*, I 1918, II 1920) - triloogia

Ernst Toller (1893-1939 New Yorgis) – kirjanik, poliitik, revolutsionäär. Sai Esimesest maailmasõjast traumaatilise kogemuse, oli vaimuhaiglas, hiljem mässude tõttu mõned aastad vanglas. Oli patsifist, sõjavastane. Natsionaalsotsialistide võimule tulles emigreerus USAsse. Psüühiliste probleemide tõttu valis 1939 vabasurma.

Näendid tüüpilised ekspressionismile, keskne noor mässaja, kes loob uut ühiskonnakorda.

"Mass-inimene" (*Masse Mensch*, 1919 – 1920)

"Masinahävitajad" (*Die Maschinenstrümer*, 1922)

"Hinkemann" 1923

"Hoplaa, me elame!" (*Hoppla, wir leben*, 1927) – revüü ajaloolistel teemadel, Weimari vabariigi (1918-33) aegsest Saksamaast, Piscator avas oma teatri sellega.

Looming otseselt poliitiline. "Kas kunst saab mõjutada tegelikkust? Kas saab luuletaja oma kirjutuslaua tagant mõjutada poliitikat? On kirjanikke, kes seda eitavad, mina jaatan. Kogu kunstil on maagiline mõju. ... Ma usun, et kunstnik ei pea mitte väiteid põhjendama, vaid näiteid looma. ..."

Ekspressionism teatris. Esimesed ekspressionistlikud lavastused sündisid Saksamaal Esimese maailmasõja ajal väljaspool Berliini; Saksamaa pealinna jõudis ekspressionism pärast sõda. Ekspressionism kinnistas teatris lavastaja tähtsustumise: lavastused pidid olema ühtselt läbiviidud stiiliga ja oli vaja kedagi, kes looks terviku. Ekspressionistlikule teatrile oli iseloomulik rõhutatud rütmilisus, oluliseks muutusid liikumine ja misanüstseenid, tihti kasutati nurgelist ja pingutatud, järsku žestikulatsiooni. Palju massistseene. Lisaks liikumisrütmile kujundas lavastust tihti ka iseloomulik kõnestiil: hakitud kõnelaad, karjatused, hüüded. Kaldumine ekstaatilisusse. Humanistlik ja sotsiaalne paatos. Olustikulisust ja elusarnasust välditi. Ekspressionistlikku draamat nimetatakse seisundidraamaks.

Olulisemad saksa ekspressionistlikud lavastajad olid väga radikaalseks peetud **Leopold Jessner** (1878-1945) ning **Jürgen Fehling** (1885-1968), kes erinevalt Jessnerist eelistas kaasaegset dramaturgiat. Ekspressionistlikud olid Jessneri klassikalavastused, millest silmapaistvaimad olid Schilleri "Wilhelm Tell" (1919) ja Shakespeare'i "Richard III" (1920). Jessner loobus olustikulisest lavakujundusest ning kasutas lagedat lava, mis oli jaotatud erineval kõrgusel asuvateks mängupindadeks, mida ühendavad trepid – sellist lavakujundust tuntakse *Jessnertreppe* või *Spieltreppe* nime all.

Lavakujundus. Ekspressionistlik teater oli väga visuaalne. Üha olulisemaks muutus valgustus, seda kasutati lavastuse rütmi markeerimisel. Tihti rakendati kontrastiprintsiipi, valgus ja värvid omandasid sümbolseid tähendusi. Trepid, pöördlavad, trapid, sillad. Lavakujundajateks olid tihti tuntud ekspressionistlikud kunstnikud (Oskar Kokoschka).

Näitlejad. Ekspressionistliku näitlemisstiili välisteks tunnusteks on nimetatud näitlejate surnukahvatuks grimeeritud nägusid ning läbilõikavalt teravaid hääli. Näitlejailt eeldati intensiivsusust ja jõulisust, täpsust, samuti suurepärase diktsiooni. Plastika oli nurgeline.

Tsenseerimise tõttu ei saanud varajased ekspressionistlikud näidendid lavale, enne sõda ja Esimese maailmasõja ajal, kuid kohe pärast sõda tõusis ekspressionism Saksamaal esile.

Ekspressionismi põhiloomuse definitsioon saksa luuletajalt Theodor Däublerilt, 1916:

On levinud uskumus, et kui keegi üles puuakse, jookseb tal viimasel hetkel kogu elu silme eest läbi. Selline peab olema Ekspressionism!

Kiirus, simultaansus, isiklike nägemuste vastastikuste seoste ülim pingestatus – need on selle stiili eeltingimused. Stiilis väljendub mõte.

Visioon leidku väljenduse äärmise lihtsustatuse ülimes täpsuses. Selline on ükskõik mis stiilis avalduv ekspressionism.

Avangardi institutsionaliseerimine

Üksikud avangardistliku lavastajad nagu Meierhold ja Artaud töötasid nii avangardsetes kui ka peavoolu teatrites. Olgugi et enamik avangardistlikke lavastajaid keeldus oma uuendusi institutsionaliseerimast, ei keelanud see siiski peavooluteatri lavastajatel ohtralt avangardist laenamist. Selliste laenamiste tulemusel jõudis modernism ka tavavaatajani ja mõjutas oluliselt kogu 20.saj teatrilugu. Modernismi teatris võib käsitleda kui uute tehnoloogiate kasutusele võttu. Modernistid kasutasid ohtralt avangardistlike voolude uuendusi. **Modernistlik teater** kasutab teemasid nagu oma mina otsing, suhe inimese ja masina vahel ja majanduslike muutuste kajastamine. Teise maailmasõja alguseks sai modernism domineerivaks enamikes Lääne teatrites. Võibolla avangardi kõige suuremaks populariseerijaks 20.saj esimesel poolel võib pidada Max Reinhardti, kelle tööd löid pretsedendi tulevastele kommerts lavastajatele.

Avangardi lõpp

Sürrealismi peetakse viimaseks peamiseks rahvusvaheliseks avangardistlikuks liikumiseks. Pärast Esimest maailmasõda poliitilised pinged killustasid teatri, mis tekitas riikidesse oma rahvuslikud teatrid ning ei lasknud tekkida rahvusvahelisi voole. Enne Esimest maailmasõda olid Ibseni ja Maeterlincki, Craigi ja Stanislavski ideed rännanud kogu läänemaailmas, üle riigipiiride. 1930ndate majanduskriis pööras enamik inimesi vaatama oma riigi ja rahvuse poole, pöörduti ära rahvusvahelisest areenist. Stalinism ja fašism oli juba suretanud välja paljud utoopiad maailma tuleviku suhtes.

Teatriavangard 1920.aastate Venemaal. Meierhold ja biomehhaanika. Tairov. Vahtangov. Mihhail Tšehhov.

Sissejuhatus

Vene avangardi vastus naturalismile ja sümbolismile võttis veidi teised vormid kui juba kõne all olnud riikides. Põhjused selleks olid poliitilised. 1905.aastal toimus revolutsioon tsaarivõimu vastu. Kuigi revolutsioon suruti maha, nõrgenes tsaarivalitsuse kontroll kunstide üle. See tõi kaasa mitmete kunstivoolude tekke, mis olid huvitatud poliitilisest revolutsioonist, radikaalsetest reformidest.

Peterburis ja Moskvast oli õitsenud sümbolismist lähtunud **kabareekultuur**, see arenes edasi vooluks, mis on tuntud mitmete nimede all, nt kultuuriline **retrospektivism**. Nt luuletaja Aleksandr Blok, kes oli varem tuntud kui oluline sümbolistlik poeet, ütles sümbolismist lahti. Samuti Meierhold liikus sümbolismist edasi pärast 1905.aastat.

1906.aastal lavastas ta Bloki tragifarsi “Nukumäng”, kus ühendas commedia dell arte koomika grotesksete efektidega. Selle lavastuse ja kultuurilise retrospektivismi eesmärk üldiselt oli taasavastada sajanditetaguseid teatrivorme, et nende mängulisust süstida ka kaasaega. Elu peaks olema sama leidlik ja spontaanne kui nukumäng, uskusid retrospektivistid.

1917.aasta revolutsiooni võidu järel näis, et algamas on uus ajastu, selle mõjud avaldusid otsekohe ka teatrimaailmas. Venemaal tundus teatrilava esialgu etendavat poliitilistes protsessides juhtivat rolli. Proletaarse kultuuri liikumise käigus muutus teater riigi kõnetoruks. Seetõttu polnud sugugi üllatav, et sotsialismi silmanähtavad saavutused andsid tõuke terve rea avangardistlike kunstnike loomingle: olgu sellekohaseks näiteks Tairovi abstraktne formalistlik teater, Prokofjevi ooperid, Eisensteini filmid või Majakovski luule, ennekõike aga Meierholdi konstruktivistlikud uuendused näitekunsti vallas.

Revolutsioonijärgsed aastad, **1920ndad** olid vene teatri ajaloo huvitavamaid perioode. Teater oli selgelt vasakpoolne. Liikus massidesse.

Pärast revolutsiooni 1919 toimus teatrite **natsionaliseerimine**, loodi Hariduse Rahvakomissariaat, mida juhtis (ka näitekirjanik) Anatoli **Lunatšarski**.

Vsevolod Meierhold (1874-1940)

Sünd Karl Kasimir Theodor Meiergold, Volga-äärsesse vene-saksa veinivabrikute perekonda. 21-aastaselt pöördus luteriusust vene õigeuskusse ja võttis nime Vsevolod. Temast sai Nemirovitš-Dantšenko õpilane Filharmoonia Ühingu draamakoolis. Töötas aastatel 1898-1902 näitlejana Moskva **Kunstiteatris**. Kunstiteatrist lahkus Meierhold konfliktide tõttu, kuid ilmselt avaldasid oma mõju juba ka teatrivaadete erinevused.

Moskvast lahkudes siirdus provintsi, kus tegi kahe ja poole aasta jooksul 150 lavastust! (mis on ka kirjas artiklis “Suur Palagan”) 1905. aastal usaldas Stanislavski Meierholdi juhtima Moskva Kunstiteatri stuudiot. Selle stuudioga Meierhold avalike etendusteni ei jõudnud, kuid töötas välja tingliku teatri programmi. Tol perioodil oli ta tugevalt sümbolismi eeskõneleja. Tema programmist saab lugeda rmtus “Teine teater”, artikkel “Palagan”.

Lahkarvamuste tõttu Stanislavskiga lahkus Meierhold taas Kunstiteatrist, seekord Peterburi, kus töötas **Veera Komissarževskaja** (1864-1910) erateatris, kus ta hooajal 1906/1907 tegi sümbolistlikke katsetusi (Ibseni "Hedda Gabler", Maeterlincki "Õde Beatrice", Andrejevi "Inimese elu"). Komissarževskaja teatris tegi esimesel hooajal 13 lavastust.

Seejärel töötas keiserlikes teatrites - Aleksandra teatris (draamateater) ja Maria teatris (ooperi- ja balletiteater). Tema silmapaistvaimad lavastused neis teatrites olid Molière'i "Don Juan" (1910) ja Lermontovi "Maskeraad" (1917). Samal ajal, kui Meierhold töötas “**Don Juani**” kallal, 1910.a paiku, töötas Craig koos Stanislavskiga “Hamleti” kallal. (Craigist on natuke juttu ka artiklis “Suur Palagan”) Meierholdi “Don Juani” ja Craigi “Hamleti” võrdlemine näitab, et kaks teatrimeest töötasid üsna sarnaselt.

Mõlemas lavastuses jättis kujundus täielikult varju näitleja, kellelt nõuti vaid stiiliga ühtesulamist. "Don Juanist" pikemalt "Teise teatri" "Suure palagani" peatükis.

Meierholdi teatri üks tähtsamaid põhimõtteid oli **stilisatsioon**. Stilisatsioon eeldas ühe või teise ajastu taasloomisel mitte arheoloogilist tõepära, vaid ajajärgu sünteesi, selle tihendamist ühte mahukasse kujundisse või läbivasse stiiliprintsiipi, selle metafooriks muutmist. Sagedamini võeti aluseks epohhi teatristiil, mis määras ära ka lavastuse näitlejatehnilised parameetrid. – "Don Juan" sai stilisatsiooni parimaks näiteks. ("Suures Palaganis, lk 199) –

Lisaks lavastamisele kirjutas Meierhold ka teoreetilisi artikleid, andis välja ajakirju, tegi filme, organiseeris näitlejakoolituse stuudio. Oma töödes sai ta inspiratsiooni ka Craigi ja Appia uuenduslikest ideedest.

Kõnesoleval perioodil 1910-1914 töötas Meierhold **Dr. Dappertutto** varjunime all mitmetes väiketeatrites ja stuudiotest, kus ta eksperimenteeris näiteks *commedia dell'arte* stiiliga ja lavakujundusega. Dr. Dappertutto lavastusi: Schnitzleri "Kolombiini kaelarätt" (1910), Calderóni "Andumuse ristile" (1910).

1913.a avas Meierhold oma stuudio, mille tööpõhimõtetest saab pikemalt lugeda rmtst "Teine teater". Meierhold oli tugevate teoreetiliste võimetega kirjutaja, tema raamat "Teatrist" oli esimene raamat vene kultuuris, mille autoriks oli lavastaja, kes väljendas seal äärmise selgusega oma teatrikreedot. Peatükk "**Palagan**" on omamoodi manifest, kus on sõnastatud kõik etendamiseteatri põhiprintsiibid. Stuudio kavandati selle teooria katsetamiseks praktikas, ideaalseks töömehhanismiks, mis õige pea omandas Peterburis uue teatriotsingute keskuse maine. Stuudiot vajas Meierhold eelkõige oma uute ideede katsepolügonina.

Nii nagu enamik kaasaegseid, oli ka Meierhold liikunud läbi naturalismi, sümbolismi ja futurismi, enne 1917.a revolutsiooni. Meierhold tervitas bolševike revolutsiooni. Sellest sündmusest sai inspiratsiooni ka Venemaal levinud avangardistlik vool konstruktivism. **Konstruktivism** oli omamoodi futurismi Venemaa edasiarendus, kus samuti läheneti kunstiteosele energiaga, eeldati teistsugust näitlemisstiili ja ülistati tehnoloogiat. Meierhold sai kindlasti inspiratsiooni filmikunsti arengust. 1930ndail kirjutas Meierhold: Viigem läbi teatri kinostumine, varustagem teater kinotehnika viimase sõnaga.

1917. a revolutsiooni järel sai temast veendunud Nõukogude teatri eestkõneleja. Juhib Hariduse Rahvakomissariaadi teatriosakonda. **1918** asutab Lavastusmeisterlikkuse kursused, mis kujutasid endast esimest režissuuri kooli Venemaal. **1922** asutas omanimelise teatri, mis suletakse 1938.

Meierholdi tingliku teatri käsitus on tagasipöördumine teatri algsete juurde, rõhk on asetatud näitleja kehakeelele, füüsilisele eneseväljendusele. Aastatel 1907-1917 hakkas Meierhold välja töötama tingliku teatri jaoks sobivat näitlejate treeningsüsteemi. 1920ndatel aastatel töötas välja teooria näitleja kohta, mille nimetas **biomehhaanikaks**. Selles käsitleb Meierhold näitlemist kui teadlikku tegevust, mis peab baseeruma teaduslikel põhimõtetel. Biomehhaanika parimaks rakenduseks praktikas loetakse Meierholdi 1922. aastal valminud **konstruktivistlikku** lavastust "Suurepärane sarvekandja" (Belgia näitekirjaniku Fernand Crommelyncki samanimelise näidendi põhjal). Lavastuse kujundas **Ljubov**

Popova (1889-1924), kujundust loetakse esimeseks puhtalt konstruktivistlikuks lavakujunduseks. Lavakujunduses kasutati platvorme, rampe, redeleid, liikuvaid rattaid, et tähistada veskit, mis on muutunud hiiglaslikuks mehhaaniliseks mänguasjaks.

1922 "Tarelkini surm", kunstnik Varvara Stepanova. Erinevalt Popova kujundatud peamiselt ühest suurest masinast, lõi Stepanova lavale palju erinevaid masinaid ja objekte. See sobis hästi Meierholdi taotlusega pöimida tõsisesse lavastusse tsirkuse ja akrobaatika elemente. Stepanova loodud masinaid sai kasutada üksikuna ja kombineerida omavahel.

1920ndate aastate teisel poolel tegi Meierhold silmapaistvaid **klassikalavastusi** – Gogoli "Revident", Ostrovski "Mets", Gribojedovi "Häda mõistuse pärast". Klassikalavastusi iseloomustas mäng esemetega, mängupindadega. Režiimetafoorid. Lavastas ka **kaasaegseid näidendeid** – Majakovski "Lutikas" (1929), "Saun" (1930), Erdmani "Mandaat" (1925).

1930ndate aastate algul sattus vastuollu võimuga. Kavandas uue teatri ehitust, kuid langes repressioonide ohvriks. **1938** aastal võttis Stalin Meierholdi teatri ära, kuna Meierholdi teater ei vastanud nõutud sotsrealistlikule propagandale. 1939 ta arreteeriti, piinati ja 1940 ilmselt hukati. Temaga suri avangardi viimane lootus stalinistlikul ajajärgul. Stalini surma järel hakkasid Meierholdi ideed levima ning mõjutasid teatrit üle maailma, eriti Inglismaal, Saksamaal ja Ida-Euroopas.

Näitlejatreeningus domineerisid 1920-1970 aastate vahel kaks erinevat lähenemist: Stanislavski loodud psühholoogiline lähenemine ning Meierholdi loodud süsteem, mida võib nimetada sotsioloogiliseks. Stanislavski süsteemi ja Meierholdi (ja ka Craigi) süsteemide olemuslik erinevus seisneb ehk lihtsas põhiküsimuses: mis on esmane – kas elu või kunst? Stanislavskil kui realistil seisab elu alati kunstist kõrgemal, Craigi ja Meierholdi jaoks on aga esmane kunst. ("Teine teater")

Meierholdi süsteemi näitleja peab kehastatavat karakterit publikule näitama. Süsteem sai alguse Meierholdi konstruktivistlikest eksperimentidest näitlejatega, kogu süsteemist sai hiljem aluse Brechti ja brechtlik lähenemine. Meierholdi järgi oli ideaalne näitleja kui **näitleja-nukk**, etendaja, kes suudab kombineerida karakteri loome kunsti laulmise, tantsu ja akrobaatikaga, füüsiline ja vokaalne väljendus pidi olema täpne. 1921.aastal nimetas ta oma süsteemi **biomehhaanikaks**, et rõhutada bioloogia ja tehnika segunemist (tema süsteemi aluseks on kronometraažimeetodi rajaja Fredrick Tayloriga poolt liinitöölistega läbi viidud uurimused ning Pavlovi käitumispsühholoogia). Ta hakkas oma süsteemi õpetama uues Nõukogude teatrikoolis.

Nagu Stanislavski oma süsteemi, täiendas Meierhold oma süsteemi läbi praktika ja teoreetiliste kirjutiste, 1930.aastaks olid tema ideed ja harjutused, kogu süsteem valmis. Tema näitlejaõpilased pidid õppima kõikvõimalikke füüsilisi distsipliine, aga ka anatoomiat ja füsioloogiat, et nad saaksid aru oma keha võimalustest. Meierholdi järgi ei olnud lavakarakter mingi terviklikult ja täiuslikult kehastamist võimaldav inimene, vaid pigem sotsiaalne tüüp. Tegelaskujude iseloomu kujutamisel sai määravaks nende poliitiline teadvus ja ühiskondlik positsioon. Ta pani kirja 17 tüüpi meeste ja naiste jaoks: nt kangelanna, moralist, noor armunud neiu, kloun, valvur jne. Näitleja pidi need tüübid oma oskustele vastavalt elavaks mängima ja lähtuma etteantud sotsiaalsest rollist. Ühe karakteri sees võis mängida ka erinevaid sotsiaalseid tüüpe ja neid võis hetkega vahetada.

Karakter ehk tegelaskuju oli Meierholdi järgi kogum liigutusi ja helisid, mis on seotud ühe näitlejaga, mitte aga sidus, terviklik indiviid. Meierholdi käe all muutusid lavakujud pigem groteski kalduvateks tüüpideks; näitleja roll teiseses vaid üheks liikumiskonstruktsiooniks, kusjuures põhirõhk lasus alati rühmal. Paljud Meierholdi poolt välja töötatud võimlemisharjutused eeldavad vähemalt kahe-kolme näitleja täpset koostööd. Nõnda viisidki Meierholdi lavastused **ansamblimängu** uuele tasemele, kehastades seeläbi varjamatult kollektivismi ideaali.

Meierholdi eesmärgiks ei olnud luua lavalist illusiooni, vaid pigem luua kogu ruumis omamoodi **karneval**. Näitlejad lõhkusid neljandat seina või lausa jooksid publikusse ja haarasid pealtvaatajad mängu. Meierhold treenis oma näitlejaid olemaks ka sotsiaalsed eeskujud, et juhtida nõukogude rahvas kommunistlikku utoopiasse. Seega, Meierholdi süsteemi eesmärgiks ei olnud mitte ainult uue näitlejatüübi, vaid “**uue inimese**” loomine.

Saksa, Prantsuse ja USA teatritegijad tulid Moskvasse Meierholdi julgeid lavastusi vaatama ning tema süsteemile leidis rahvusvahelisi järgijaid. Meierholdi sotsioloogilisel lähenemisel näitlejatreeningule oli põhjapanev mõju Brechti esteetikale.

Otseselt lavastusse rakendatuna arenesid Meierholdi harjutused edasi katkematuks ja jõuliseks kehaliseks tegevuseks ning said aluseks niinimetatud **tõmbenumbritele**, nagu Meierhold ise neid nimetas. Viimased kujutasid endast virtuoosseid etendusepisooide, milles leidsid sümbolse kehastuse nii poliitilised seisukohad kui ka muud teemakohased ideed.

Oma karjääri teatrilavastajana alustanud Sergei **Eisenstein** kujundas juba toona välja need tehnilised võtted, mis tegid hiljem revolutsiooni kinomaailmas. Eisenstein kirjeldas oma filme kui “tõmbenumbrite montaaže”, kus eraldi seisvad kujundid omandasid tähenduse, kui neid omavahel kõrvutati ja järjekorda seati. Nii Meierhold kui ka Eisenstein võtsid oma loometöös luubi alla lavastuse iga osa eraldi, iga episoodi mängiti kui iseseisvat, tervikrühmitiga seostuvat pööret. Taoline võte võimendas esituse teatraalsust ning “kandis sõnumit” – sama väljend kehtis ka konstruktivistlike **lavakujunduste** kohta.

Lavalise ettekande fenomeni ümber mõtestades kaotas Meierhold nii illusiooni raaminud eeslava, külgakulissid kui ka kujutluspilti loonud dekoratsioonid – seda eesmärgiga muuta teater tegevusruumiks. Olles lava viimseni tühjaks teinud, püstitas Meierhold sinna mitmetasandilised platvormid, kaldteed, redelid ning kolmemõõtmelised konstruktsioonid, et luua niinimetatud näitlemismasin, mis kandis endas varjatult ka ideoloogilist tähendust. Konstruktivistliku kunstiloome eesmärk oli “väljendada materiaalsete struktuuride kaudu kommunistikke ideid” ning nimetatud utilitaarsus kandus ka mundrilaadsetesse kostüümidesse ning isegi Meierholdi näitlejate geomeetrilise mustiga tööriistadesse.

Radikaalsete klassikatõlgenduste kõrval tegi Meierhold koostööd ka uute näitekirjanikega, nagu Tretjakov ja eriti **Majakovski**; neist viimase poeetilise kiidulaulu revolutsioonile, pealkirjaga “**Müsterium-buff**”, lavastas Meierhold 1918 a ja seejärel ka 1921 a. Näidendi proloog: “Ka meie pakume teile tõepärast elu, kuid selle elu on teater muutnud kõige erilisemaks vaatamänguks.” Meierholdi lavastuses kandus tegevus ka vaatesaali, samuti rõhutati näidendi tekstis esinevaid viiteid tsirkusele. Satiirilist farssi ja nägemuslikku sümbolismi ühtepõimivat “Müsterium-buffi” nimetati esimeseks selgelt nõukogulikult näidendiks, täiesti uue draamavormi eelkäijaks. Kuid kui mõni lavateos

üldse taolist nimetust väärriks, oleks see pigem siiski 1920.a etendunud massilavastus “Talvepalee vallutamine”, lav Jevreinov - allpool.

Selline proletaarse kultuuri liikumine võttis suuna professionaalse teatri kaotamisele. Selle asemel nähti ette töölisklassi võitluste avalikke tähistamisi, mille raames kaoksid “piirid töö- ja pidupäevade, elu ja kunsti, vaataja ja kunstniku vahel”.

Aleksandr Tairov

Teatraalse teatri suunaga on seotud lavastaja ja teoreetik **Aleksandr Tairov** (1885-1950). Sünd Aleksandr Korenblit, Ukrainas. Noorena tegi kaasa amatööriteatris, võttis pseudonüümiks Tairov. Elas Kiievis, kus teda kui juuti taga kiusati ja vangistati. Pärast teist arreteerimist otsustas kolida Peterburgi.

1906 sai temast Komissarževskaja teatris näitleja, teatrit juhtis sel ajal Meierhold. Õppis samal ajal ülikoolis juurat. Algas elukestev sõprus Anatoli Lunatšarskiga, tulevase Hariduse Rahvakomissariaadi juhiga. Tairov tegi Komissarževskaja teatris koostööd Meierholdiga, lavastasid Paul Claudeli. Mõlemad paistsid silma uuendusliku lähenemisega. Tairov tundis, et Meierholdi näitlejad on vaid nukud lavastaja käes, ta ei olnud nõus Meierholdi lavastamismeetoditega. Ta lahkus teatrist, lavastas teistes teatrites ja linnades.

Alustas sümbolistliku teatri positsioonidelt, aga jõudis õige pea selle eituseeni. Kui naturalistlik teater allutab näitleja kirjandusele, siis sümbolistlik teater allutab ta maalikunstile. Tairov oli aga igasuguse allutamise vastu – ta astus välja näitlejameisterlikkuse prioriteedi ning teatri kunstilise iseolemise eest. (“Teine teater” – “Lavastaja ning ülimarionett” lk 331)

Tairov räägib samamoodi statuaarsusest nagu Meierhold, kuid mõtleb selle all muud. Peab silmas loobumist stiliseeritud liigutustest ning kunstilise vormi täitmist elava, emotsionaalse sisuga (ta justkui rehabiliteerib psühholoogia, kuid on hoopis teistsugune psühholoogia kui Kunstiteatril). Tairovil on laval külmad, traagilised emotsioonid. Kammerteatri nõ “kolmandale suunale” saigi iseloomulikuks tingiku vormi ja teravdatud psühholoogilise sisu ühendamise. “Lavastaja ning ülimarionett” lk 332

1912 kutsuti Riia Vene Draamateatrisse lavastama. Juudina sattus taas antisemiitide rünnakute alla. Selle tagajärjel astus luteriusku.

1913 a kolis Peterburist Moskvasse. 1914. aastal rajas koos abikaasa, näitlejanna **Alissa Kooneniga** oma teatri – **Moskva Kammerteater** (juhtis kuni 1934, teater suleti 1950). Kammerteatris hakkasid eksperimenteerima näitlejad, kunstnikud, kirjanikud, muusikud. Tairov oli esimene lavastaja Venemaal, kes lavastas Brechti “Kolmekrossiooperi”. Tairov õpetas ka oma näitestuudios, kust kasvasid välja olulised näitlejad. Kammerteater avati aasta pärast Meierholdi Borodinskaja tänava stuudiot, kaks aastat pärast Kunstiteatri Esimest stuudiot. Meierhold ütleb 1930ndate keskel: “Pole teist mulle nii vastandlikku ja võõrast teatrit kui Kammerteater.” Esialgu tundus Tairov aga olevat Meierholdi mõttekaaslane, mõlemad võitlesid ju psühholoogilise teatri vastu ja välise näitlejatehnika poolt.

Kammerteater tekkis kui anarhilis-revolutsiooniline teater. Eitav hoiak väikekodanliku, naturalistliku kunsti ja naturalistliku teatri suhtes, teisest küljest aga elust kaugenemise ning iseendasse sulguva kunsti suhtes. Tairovi arvates pole näitleja mitte teatri teener, vaid selle isand. Näitlejameisterlikkuse demonstratsioon saabki Tairovi lavastuste põhiteemaks: need on lavastused näitlejatest ja näitlejatele. Tairovi näitleja on kui üliinimine. Ning siit pole kaugel Craigi mõiste “ülimarionett”. Tairovi näitlejate ettevalmistuses oli oluline koht marionettide õppimisel. Tairovi näitleja on erinevalt Meierholdi omast ühtaegu nii nukk kui nukujuht: ta ise juhivad oma keha. Tairov pidas balletti ainsaks lavakunstiliigiks, mille taga seisab tõeline kool ja tehnika, Meierhold aga pidas balletitunde näitleja rikkumiseks. (“Teine teater”)

Pärast 1917.a revolutsiooni jätkas Tairov edukalt Kammerteatri juhina, andis külalisetendusi kogu Nõukogude Liidus, samuti Euroopas ja Lõuna-Ameerikas. Tema ringreise nimetati “vene teatrigeeniuse totaalseks võiduks”.

1920 lavastas Hoffmanni “**Printsess Brambilla**”, mida kirjeldati: “Käis kuulmatus tempos ja välgukiirusel toimuvates transformatsioonides vahelduvate kümnete inim-maskide, inim-mantlite, inim-ninade, inim-mõõkade, inim-lippude keerlemine, laulmine sähvimine ja vilkumine.” Hulk tantse, pantomiimilisi intermeediume, karnevalistseene, tragikoomilisi duelle ning lõbusaid protsessioone, mis katsid tiheda kihina põhitegevuse ning lõppesid fantastilise finaali, milles akrobaatideks, tantsijateks, žonglöörideks, kääbusteks, hiiglasteks ja isegi jaanalindudeks muutunud näitlejad tantsisid, kukerpallitasid, jooksid kõmpidel, žongleerisid põlevate tõrvikutega ja lendasid õhus. Tairov mobiliseeris kõik selleks lavaliseks kulminatsiooniks, mis demonstreeris näitlejameisterlikkust kogu selle mitmekülsuses.”Lavastaja ning ülimarionett” lk 336

– Repertuaaris leidis aga ka teistsuguseid lavastusi, millest on ka artiklid “Lavastaja ning ülimarionett” juttu. Nt Racine’i tragöödia “**Phaidra**”, kus nimirollis säras Alissa Koonen. Näitlejanna **Alissa Koonen** (1889-1974) debüteeris 1906. aastal Moskva Kunstiteatris ja esines seal 1913. aastani. Aastast 1914 mängis Kammerteatris mitmeid naispeaosi: Phaidra, Salomé, Julia, Kleopatra, Antigone, Madame Bovary, Niina Zaretšnaja jt. Koonenist sai Tairovi teatri etalon ja ideaalkehastus.

Üks Kammerteatri iseloomulikemaid jooni, mis ilmnas ka “Phaidras”, oli kõikide lavastuskomponentide allutamine näitlejale kui teatri põhifiguurile. Näiteks ei tulnud Tairovi näitlejail kunagi kohaneda varem kavandatud kostüümidega, sest algul leiti proovides näitlejale plastika, seejärel aga valiti plastikale vastav, seda rõhutav ja esiletoov kostüüm. Sama tehti ka rolliga – see kohandati alati näitlejale, tema individuaalsusele, võimetele, füüsilistele eeldustele ja andelaadile, justkui kostüüm, mis kandja keha järgi parajaks tehakse. Tekst, kostüüm, dekoratsioonid ja roll pidid näitlejat tema eneseväljenduses abistama, mitte seda takistama või varjutama. (“Teine teater”, lk 337)

1930ndail, kui Stalini režiimi all toimus kultuuri totaalne kontroll, saadeti Tairovi teater tegutsema Siberisse, kaheks aastaks. Repressioonidest aga Tairov pääses. Pärast Teist maailmasõda rünnati Tairovi Kammerteatrit süüdistustega, et see ei peegelda nõukogulikku tegelikkust. 1949 a saadi käsk teater sulgeda, seda süüdistati “estetismis ja formalismis”.

Tairov rõhutas teatri autonoomsuse ideed: teater tuleb vabastada nii kirjanduse kui elu köidikuist. Nagu Meierholdil, olid ka Tairovi lavastustes olulised rütm ja harmoonia. Tairov omistas suure tähenduse ka värvidele ning töötas välja spetsiaalse värvisümboolika. Tairoviga tegi koostööd kunstnik **Aleksandra Ekster** (1884-1949), kes kujundas näiteks "Salomé" kostüümid. Eksteri kubismist mõjutatud kujundused sobisid Tairovi kontseptsiooniga **sünteesilisest** teatrist, kus kõik visuaalsed elemendid olid näitleja tahte laiendused, dekoratiivset illusionismi välditi. Tairovi teater oli näitlejateater, alusmaterjalina kasutas klassikalist kirjandust, puhtaid žanre – komöödia, tragöödia. Visuaalne, pantomiimiline teater. Kasutas Beethoveni ja Chopini muusikat, et aidata näitlejail saavutada ühtne atmosfäär ja vaim. Otsib kolmandat teed naturalistliku ja tingliku teatri vahel – **neorealism**.

Lavastusi: "Sakuntala" (1914), "Salomé" (1917), "Madame Bovary", "Printsess Brambilla" (1920), "Phaidra" (1922).

Jevgeni Vahtangov

Oluline näitleja ja lavastaja, samuti "kolmanda" tee" otsija. Õppis Moskva Kunstiteatri I stuudios koos Mihhail Tšehhoviga (juhendaja Suleržitski). **Jevgeni Vahtangovil** (1883-1922) oli arvukalt õpilasi – tal oli ainsana luba õpetada Stanislavski süsteemi. Ühest tema õpperühmast kasvas välja Vahtangovi-nimeline stuudio, mis on tuntud ka Üliõpilasstuudio nime all ning millest hiljem sai Moskva Kunstiteatri III stuudio (1921).

Vahtangov pärit armeenia-vene perekonnast, õppis Moskvast. Suri 40-aastasena vähki. Oli mõjutatud Meierholdi teatraalsest lavakeelest, kuid oskas seda sünteesida stanislavskiliku psühholoogiaga. Tema lavastustes on maskid, muusika, tants, abstraktsed kostüümid, avangardne kujundus, kuid samaaegselt ka teksti süvaanalüüs ja psühholoogiliselt välja arendatud karakterid.

Pärast 1917.a revolutsiooni sai ka Vahtangovile selgeks, et individualistlik ajastu on lõppemas, et Kunstiteatri esteetilises pagasis pole vahendeid ei selle uue, disharmonilise maailma kirjeldamiseks ega ka läbimurdeks massiteadvuseni. Kunstiteater töötas endiselt individuaalse teadvusega, mis sel hetkel ei tundunud enam aktuaalne. "Lavastaja ning ülimarionett" lk 343

Vahtangov kirjutas artiklis "Rahvalikust teatrist": "Kunsti peab tulema vastu rahva hinge. Rahva hing peab kohtumisel kunstniku hingega andma tõeliselt rahvaliku teose. Rahvas elab tegelikkust läbi, transformeerides selle tegelikkuse väärtusi oma hinges ning toob need tegelikult läbielatud väärtused esile oma mällu talletunud kujudes – rahvakunstis." Tähelepanu võiks pöörata mõistele "**rahva hing**". Seni oli Stanislavski süsteemi raames juttu olnud vaid üksiku inimese hingest (psüühikast). Üleminek individuaalselt kollektiivsele meenutab seda pööret psühholoogias, mille teostas Freudi õpilane **Jung**. Stanislavski süsteemi psühholoogilisel küljel on üpris palju ühist Freudi psühhoanalüüsiga. Vahtangov, nagu Jungki, kuulutas, et individuaalsel alateadvusel on sügavad juured, mis ulatuvad psüühika vanemasse ja sügavamasse kihti. ("Teine teater" lk 344)

Paralleelselt tööga kolmandas stuudios lavastas ka I stuudios ning juudi-stuudios "Habima". 1922. aastal, enne surma, valmisid Vahtangovil peaaegu üheaegselt kolm lavastust: Strindbergi "**Erik XIV**" I stuudios, Anski (An-ski) "**Hadibuk**" "Habimas" ning tema kuulsaim lavastus, Gozzi "**Printsess Turandot**" I stuudios, mis püsis aastakümneid mängukavas ja mida on nimetatud hümniks rõõmule.

Kõik need kolm lavastust olid erinevas teatrikeeles. Vahtangov hindas rõõmsat, helget teatrit; käsitles teatrit avara ning avatuna. Üritas liita mitterealistliku dramaturgia näitleja ümberkehastumise ja psühholoogilise rollitõega – töötas näitlejatega Stanislavski õpetuse järgi, kuid lavastuse vorm oli tinglik. Otsib psühholoogilise ja teatraalse teatri sünteesi – fantastiline realism. Rõhutab alateadvuse tähtsust näitlejaloomingus.

Brecht on ka rääkinud Vahtangovi meetodist ja kirjeldanud seda nelja punktiga: 1) teater on teater 2) kuidas, mitte mis 3) rohkem kompositsiooni, komponeeritust 4) suur leidlikkus ja fantaasia. Brechti näeb Vahtangovi meetodis tugevat "näitamise" elementi, mis Brechti teatrilegi oluline, kuid rõhutab, et Vahtangovil on puudu sotsiaalne ja pedagoogiline mõõde.

Kui võrrelda **Vahtangovit ja Tairovit**, siis nad mõlemad liikusid erinevatelt poolustelt justkui teineteisele vastu. Vahtangov oli alustanud Stanislavski juures, Tairov Meierholdi juures. Sümbolistlikus teatris alustanud Tairov püüdis vormi täita emotsiooniga, läbielamisteatrist tõukuv Vahtangov aga otsis emotsiooni jaoks täpset väliskesta. Vahtangovile aga oli Tairovi Kammerteater võõras – teda ärritas Tairovi trupi demonstratiivne estetism, salongilikkus ja külmus. Vahtangovi lavastustes säilis kõigest hoolimata läbielamise prioriteet: emotsioon otsib tekkides endale vormi. Tairovil on aga vormi prioriteet: oma ettekujutust lavakujust väljendab näitleja liikumises ja pantomiimilises žestis. ("Teine teater" lk 345-6)

Mihhail Tšehhov (1891-1955)

oli suveräänne näitleja, kes töötas oma isikliku töömeetodi alusel ja jõudis hiljem välismaal (emigreerus 1928. a) silmapaistvate pedagoogiliste tulemusteni ja spetsiifilise näitlejatehnika väljatöötamiseni. Tema väljatöötatud meetodit rakendasid nt Marilyn Monroe, Clint Eastwood jt.

Stanislavski pidas teda oma väljapaistaimaks õpilaseks ning teda peetakse 20.saj üheks suurimaks näitlejaks. Oli Anton Tšehhovi vennapoeg. (Hiilgerollideks olid Hlestakov, Erik XIV, Hamlet, Malvolio jt.)

1912 alustas Moskva Kunstiteatri Esimeses Stuudios, kus ta õppis Stanislavski meetodit. Ka lavastas. Pärast revolutsiooni läi Stanislavskist lahku, sõitis ringi oma kompaniiga. Leidis, et Stanislavski meetod viib liiga otseselt naturalistliku teatrini. 1918-1921 erastudio; 1924 Esimese Studio juht.

1931 Tšehhovi Teater Pariisis. 1932-34 töö Riias ja Kaunases, esinemised Eestis 1922, 1932. 1936-38 studio Inglismaal (Dartington Hall). Sõja puhkemise ohus kolis kooli USAsse. 1939 New York; Tšehhovi teater kuni 1942

Lõi “**psühholoogilise žesti**” mõiste, mis oli arendatud Belõi sümbolistlikest teooriatest. Belõi tutvustas teda ka antroposoofia ja Rudolf Steineri ideedega. Selle tehnika järgi näitleja esitab tegelase füüsilise väljenduse lähtuvalt sisemisest impulsist. Žest imiteerib läbielamist, loob sellest läbielamisest mulje vaataja teadvuses, kuid vabastab näitleja täielikult vajadusest mängu käigus midagi tunda. Mihhail Tšehhov uuris, kuidas jõuda alateadliku loova minani läbi kaudsete, mitte-analüütiliste meetoditega. Tema harjutused ja tehnikad on küll välised, kuid need on mõeldud mõjutama näitleja sisemust.

Tšehhovil kui näitlejal oli võime luua oma lavakuju mitte niivõrd vaataja silme ees, kui niivõrd tema teadvuses. Tšehhovi ja Alissa Kooneni kehastus võibolla kõige täiuslikumalt see uut tüüpi näitleja, kes on võimeline üksi väljendama kogu lavastuse kontseptsiooni. – “Lavastaja ja ülimarionett” lk 338.

Mihhail Tšehhov tunneb ja mõistab – nagu ka Vahtangov ja Meierhold – et näitleja pole mitte ainult psühholoogiline, vaid ka skulptuurne, ruumiline, arhitektuuriline jne jne. Näitleja kõne pole mitte ainult psühholoogiline, vaid ka rütmiline ja meloodiline. See aga tähendab, et psühholoogia on ainult üks osa näitleja väljendusvahenditest. (Peterburi teatriteadlane Andrei Kirillov, rmts “Teine teater” – “Suur Palagan” lk 193-4).

Kuigi Tšehhov oli Vahtangovi lähedane kaastööline, ei saa Tšehhovit pidada Vahtangovi ürituse jätkajaks, kuna Vahtangovi jaoks realiseerus lavastuses kollektiivse loomingu tulemus, Tšehhov oli aga põhimõtteline individualist, kes polnud orgaaniliselt võimeline lahustuma üheski kollektiivis. Tšehhovil oli kergem mängida üksinda kogu trupi eest, kui istuda režiipuldi taga ja suunata protsessi saalist. Tema lavastused ei paistnud millegi poolest silma.

Peatükis “Tuleviku teater” esitab näitlejatöö neli etappi (põhjalikumalt lugeda ise): 1) alateadlik protsess, tunnetusprotsess 2) materjali teadlik otsing, töötlemine, kujutluste maailm 3) kuju kehastumise ajajärk 4) inspiratsiooni etapp, näitleja ja kuju sulavad ühte.

Vaade näitlejale:

Tšehhov, Craig: geniaalse kunstniku teaduses sündinud lavakuju on täiuslikum kui inimene (Tšehhov kui Craigi ülimarionetti täiuslikem kehastus)

Meierhold: näitleja on alati lavakujust kõrgemal

Tairov: lavakuju vaid ettekäändeks näitleja eneseavamisel

Vahtangov: näitleja psüühiline impulss täidab lavakuju poolt pakutud vormi

Prantsuse teater kahe maailmasõja vahel

Kahe maailmasõja vaheline aeg oli Prantsusmaal üsna ebastabiilne nii majanduslikus kui poliitilises mõttes. Ka Prantsusmaad puudutas 1920ndatel ja 1930ndatel aastatel ülemaailmne majanduskriis, 1930ndaid aastaid iseloomustab juba läheneva sõja eelaimus.

Kultuuriliselt. Kuigi Prantsusmaal oli ka filmikunst kahe maailmasõja vahelisel perioodil populaarne, mõjutas võibolla **raadio** levik teatrikunsti arengut Prantsusmaal rohkemgi.

1930ndateksnn laenas film palju raadiost: heliefektid, mikrofoni kasutamine, muusika konventsioonid, dialoogi esitamine. Varsti mõjutas raadiokunst ehk kuuldemängud teatrit ja vastupidi, just dialoogilise ülesehituse seisukohalt ja ruumi loomise seisukohalt. Kuuldemängu kuulamisel tekib intiimsem, isiklikum ruum kui visuaalset filmi vaadates. Hea kuuldemäng mängib kuulaja fantaasial rohkem kui senine teater või film. Sellised kuuldemängu omadused hakkasid mõjutama teatrit 1930ndail ja 1940ndail – teatrietenduse hakati looma intiimsematesse ruumidesse, tegelased muutusid üldistavamateks ja teemad universaalsemateks.

Mitmed prantsuse lavastajad olid mõjutatud kirjeldatud **raadioteatri efektidest** ning sinna juurde taustaks mõjutas muidugi **Prantsuse teatriajalugu**, Racine'i tragöödiad ja Moliere'i komöödiatraditsioon. Sellise kahe suuna pingeväljas kujunes prantsusmaal omamoodi **lüüriline abstraktsionism**. Prantsusmaal, nagu ka mujal Euroopas, oli raadio riiklikus omanduses. Prantsuse Raadio alustas 1922 ja 1940ndateks aastateks kuulati raadiost muusikat, uudiseid, sporti ja kuuldemänge mitmeid tunde päevas. Prantsusmaal sai raadiokuulamine igapäevaseks tegevuseks ning see omakorda hakkas mõjutama kultuuri arengut.

Teater. *Comédie Française* oli ka sel perioodil prantsuse teatri keskpunkt, hoolimata akadeemilisusse ja traditsioonidesse takerdumisest. See teater säilitas vankumatult traditsioonitruuduse, repertuaar koosnes klassikast ning esituslaad oli klassitsistlik. Ühtlasi andis selline olukord teistele teatritele võimaluse *Comédie Française*’ile vastanduda, sellega polemiseerida. Kuid 1920ndatel ja 1930ndatel aastatel hakkasid *Comédie Française*’is toimuma nihked – repertuaari võeti ka uuemat dramaturgiat ning mõnesugused muutused toimusid mängustiilis. Eriline roll oli *Comédie Française*’il Saksa okupatsiooni ajal, mil see teater muutus omamoodi rahvusliku vastupanu kantsiks.

Siiski moodustasid 1920-30ndate aastate prantsuse teatripildist suure osa kommertshuvidega bulvariteatrid, kuid tekkis ka uusi **väiketeatreid**, mille eesmärgiks oli luua puhast kunsti – sellega protesteerisid need teatrid omal moel nii akademismi kui ka kommertsteatrite vastu. Need teatrid katsetasid pidevalt uusi laade ja neid nimetatakse prantsuse avangardteatriteks.

Prantsuse avangardi keskseid kujusid oli näitleja ja lavastaja **Jacques Copeau** (1879-1949). Lõpetas Sorbonne'i ülikooli keele ja kirjanduse teaduskonna. Oli alguses kriitik, siis produtsent-teatrijuht ja lavastaja. Kuulus tuntud kirjamehe André Gide'i ümber kogunenud intellektuaalide ringi ja koos Gide'iga sai temast Prantsuse mõjukaima kirjandusajakirja “La Nouvelle Revue française” asutajaid, esimene number ilmus 1909.aastal. Copeau avastas Craigi ja Appia teatriideed ja oli nendest vaimustatud ja mõjutatud. Temast sai samuti loova lavastaja kui tõelise kunstniku põhimõtte tulihingeline pooldaja. Samuti olid tema eeskujudeks Aischylos, Moliere, Shakespeare, Zeami. 1913.a artiklis kirjutas nii: TSIT “Ajendatuna vaid ühest, lavastust sünnitavast, korrastavast ja harmoniseerivast ideest, sünnib liikumiste, žestide ja suhete totaalsus, näoilmete, häälte ja vaikuse süntees, teatrilavastuse terviklikkus.”

1913 asutas oma teatri, millest sai Prantsusmaa uue teatrikunsti sümbol. Oma teatris ***Théâtre du Vieux-Colombier's*** (Vana Tuvila, 1913-1924, katkestustega) andis ta

etendusi 400 inimesele. Ta avas selle Elizabethi ajastu näidendiga (“Naine, kelle tappis headus”), millele järgnes Moliere’i lühinäidend “Armastus arstina”. Elizabethi-aegse teksti valimine andis selgelt märku, et ka Copeau eelistas minimalistlikku lavakujundust ning tegi panuse sõnadest sündivale maailmale. Esimesel hooajal saatis suur menu lavastust “Kuningate öö” (Shakespeare’i “Kaheteistkümnes öö”); kaasaegsete näidendite valikus toetuti oma ajakirjas avaldanud autoritele, nt Paul Claudel. Esimese maailmasõja ajal oli teater kinni.

Eesmärgiks oli tuua prantsuse lavale tagasi "tõeline ilu ja poeesia." Oma lavastustest eemaldas kõik realistlikud detailid, et rõhutada näitlejatööd. Copeau nõudeks oli alasti lava – vabastada lava kõigest risustavast, ebaolulisest suurstlemisest ning ülespuhutud ja toretsevast etlemisest. Pidades küll oluliseks teatri suursugusust ja sära, selle kõrgeid intellektuaalseid ja kõlbelisi sihte, tõlgendas Copeau teatrit samas kui vaba mängu, mängurõõmu – sellest siis ka tema poolehoid miimidele, improvisatsioonile ja commedia dell’ artele (see ühendas teda Reinhardti ja Meierholdiga).

Copeau otsingute vaim levis ka klassikalisse Comedie Francaise’i teatrisse (elu lõpupoole, 1936.a kutsuti ta Comedie Francaise’i lavastajaks ja kunstiliseks juhiks). Peamine, mis ühendas Copeau’d ja teisi tolle aja teatriuundajaid Euroopas ja Venemaal, oli teatri allutamine kunstilistele ja mitte kommertssihtidele ning eetilised nõudmised näitlejaile. Copeau’d nimetatakse sageli Prantsuse Stanislavskiks. Copeau’d ja Stanislavskit ühendas alaline mure draamakunsti pärast, sisemise tõe teatri väsimatud otsingud. Copeau kirjutab Stanislavskist, kuid sama iseloomustab teda ennast: mõlemat iseloomustab õilsus, tagasihoidlikkus, kohkumatus, olid “oma ala meistrid, kes loovad ja mõõdavad oma teoseid selle valguses, mis kunstis igavene” (Lembit Peterson, TMK 1983/6).

Esimese maailmasõja eelõhtul oli sellise eetilise teatri idee lausa õhus. Sellisest kõlbelisest teatrist, stuudio inimsõbralikust ja eesmärgikindlast vaimust loodeti vastukaalu sõjaohu eelaimusest tingitud vaimsele kriisile, mis väljendus lavalise kommertskunsti vohamises, näitleja au ja harituse nulli ligi jõudmises, intellektuaalses prostitutsioonis jms. Peamine on, et taheti teatrile suure kunsti väärikus ja au tagasi anda.

“Vana Tuvila” teatris õnnestuski Copeau’l luua ideaalilähedane stuudiolikkuse vaim: igapäevane rõõmus kunstitegemine, ennastohverdav armastus oma kunsti vastu. Copeau taotles oma näitlejatelt lihtsust, intelligentsust, ausust, kollektiivsusevaimu, tööarmastust, kunsti kõlbelise mõtte tunnetamist.

1914 sai Copeau telegrammi Edward Gordon **Craigilt**, kes tol ajal õpetas oma teatrikoolis Firenzes. Copeau ja Craig arutasid kuu aega võimaliku lavastuse kallal ja sel perioodil sai Copeau jaoks selgeks mitmed tema näitlejate õpetamise põhimõtted. Mitmes osas Craigi ja Copeau vaated ei kattunud. Craig, erinevalt Copeau’st, arvas, et näitlejaid õpetada pole võimalik, et näitleja ei suuda kunagi saavutada seda ideaali, mis Craigil oli. Tagasiteel Pariisi peatus Copeau Šveitsis, kus kohtus Adolphe **Appia** ja tema kaastöölise, eürütmika looja Emile **Jacques-Dalcroze’iga**. Dalcroze’i meetoditest keha ja liikumisega leidis Copeau inspiratsiooni noorte näitlejate koolitamiseks.

1915 asutas Copeau **teatrikooli**, kus töötas välja süsteemi igakülgsest arenenud näitleja ettevalmistamiseks. Lisaks näitlejameisterlikkusele õpetati tantsu, miimikat, improvisatsiooni, poeesiat jm.

1917-19 töötas Copeau **USAs**, pidas loenguid, lavastas prantsuse dramaturgide teoseid. Algselt kutsuti ta sinna oma teatriga külalisetendustele, kui näitlejaid Esimese maailmasõja rindelt tagasi tuua ei õnnestunud. Copeau'le aga pakuti teatrijuhtimist New Yorgis. Pärast mõningaid raskusi õnnestus tal saada kokku oma trupp ja kolida Vana Tuvila teater New Yorki. Teater avati 1917.a lõpus, esimesel hooajal toodi välja 21 lavastust, mõned neist Pariisi perioodi taaslavastused, aga osaliselt muutunud trupiga, sest kõiki trupiliikmeid ei saanud rindelt tagasi. Kui Copeau otsustas Ameerikast lahkuda, leidsid sealsed kriitikud, et kahe hooaja jooksul suutis Vana Tuvila prantsuskeelne teater seada kõrged standardid teatrikunstile isegi linnas, kus valdab on kommertslik Broadway.

Pariisi tagasi tulnud, avas ta **1920** oma teatri uuesti, lavastas veel Goldoni, Gozzi, Gogoli, Tšehhovi jt näidendeid, kaasaegsete dramaturgide teoseid. Jätkas tööd teatrikoolis, millest kujuneski täiesti omanäoline kool Euroopas. Copeau unistas laboratoorsest tööst. Kirjutab tol ajal: "... Ei suuda täide viia seda, mida tahan. Sest mul pole relva. Tahan seda teatrit luua aeglaselt, tagasihoidlikult, ausalt, vaesuses. Ei taha teatris näha ühtki ebaausat inimest, ühtki narri. Viskan nad kõik ukse taha, viimseni. Kui meid jääbki vaid neli, jäägu neli, kuid need on ka neli tõelist inimest." Copeau tahtis kasvatada ideaalselt kauneid, igasugusest auahnusest vabu kunstipreestrid, kes oleksid kaugel kõigest maisest tühisusest. Lavastaja roll, ühteaegu tema kohustus ja eesõigus on olla kõikjal kohal ja ometi nähtamatu, mitte alla suruda näitleja isiksust ega moonutada poeedi mõtteid, ning üksnes neid kahte teenides kulutada oma vaimuandeid.

Copeau **printsiiidid**: kool peab lisaks laialdasele professionaalsele ettevalmistusele arendama ka mõistust, kõlblustunnet, õpetama distsipliini, traditsioone, kollektiivset vaimu, sihtide ühtsust. "Algul teeme kuulekaks keha. Siis läheme järk-järgult gümnaastikalt üle sisemise rütmi tabamisele, muusikale, tantsu, pantomiimi, maski, sõna, elementaarsete dramaatiliste vormide, teadliku mängu, lavalise väljamõeldise, poeesia juurde." Copeau kasvatas ühes rühmas erinevaid teatritöötajaid: poeete, muusikuid, tantsijaid, miime, lavastajaid, näitlejaid, kooriliikmeid, lavatehnikuid, kõiki, et need ei moodustaks juhuslikult kokku eksinud trupi, vaid ühetesulatatud loomingulise kollektiivi. Meetoditest kasutati Copeau koolis improvisatsiooni ja jaapani no-teatri süsteemi. Copeau jaoks oli Diderot tsitaat draamakunsti seaduseks: "Ärge kunagi minge kaugemale tundest, mis teis on: püüdke seda tõetruult väljendada."

Copeau' teater saavutas kiiresti tunnustuse ning seda ka väljaspool Prantsusmaad. Copeau propageeris teatri uuendamist ja elustamist teatri alglatete poole tagasipöördumise kaudu, tema ideaaliks oli näitlejakeskne teater ja *commedia dell'arte*, kuid seejuures hindas ta kõrgelt kirjandusväärtuslikke näidendeid ja autoritruudust - prantsuse teatris, ka uuenduslikus ja visuaalses, on sõna ikka olnud väga oluline.

Copeau tundis huvi *commedia dell'arte* kaasaegsete versioonide vastu. **1920.**aastal lavastas ka Moliere'i "Scapini kelmused", sealt jäi veel vaid lühike samm improvisatsioonilise draama loomiseni, mis põhines tüüptegelastel ja maskide kasutamisel need võtted iseloomustasid näiteks truppi **Les Copiaus**, millega Copeau alates 1924.aastast töötas. Trupp koosnes ka Vana Tuvila teatri endistest liikmetest. Copeau otsustas Vana Tuvila teatri sulgeda, sest vaatamata kunstilisele edule oldi suures majanduslikus kitsikuses ning Copeau ei olnud nõus oma tegevust laiendama. Ta valis vabaduse ja moodustas uue trupi. Trupp ammutas inspiratsiooni **tsirkuseklounidelt**. Tõid

lavale lugusid Burgundia kandi maaelust, Burgundias veetis Copeau ka oma elu lõpuaastad. Eesmärgiks oli teater tagasi rahvani tuua, luua ehtne “**rahvateater**”, mis viis ta **1930ndate** aastate keskpaiku keskaegsete müsteeriumide taaselustamise juurde. Näiteks mängisid nad mungakloostri, linnaväljakutel, hoovides; esitasid 15.sajandist pärit pühakutenäidendi, 14.sajandi miraakleid. Lavastused oli vaatamängulised, kasutati massistseene. Kõik see tuletas meelde Reinhardti monumentaalseid lavastusi. Copeau sihid olid aga lähemal hoopis Brechtile, lavastused olid kavandatud ühiskondliku allakäigu katalüsaatoreiks – seda küll pigem religioosel, mitte marksistlikul alusel. Tagasivaates oma karjäärile resümeeris Copeau, et selline väiksemõõtmeline teater, mida ta oli varem kommertslikest surutistest vaba draamakunstina välja pakkunud, välistab masspubliku. “Nood väikesed teatrid kujutasid endast vaid tehnilisi laboreid või konservatooriume, kus oli võimalik taaselustada teatri kõige üllamaid traditsioone, kuid mida ei saanud nimetada teatriteks sõna otseses mõttes, kuna puudus tõeline publik.” Aga just Copeau’st inspireerituna sündis **1960-70ndatel** nn **teatrilaborid**: Grotowski Poolas, Brook Pariisis, Schechner New Yorgis. Need jätkasid Copeau algatatud suunda, pöördudes tagasi teatri juurte juurde, eelistades põhimõtteliselt tühja lava ja äratades taas ellu rituaali.

Copeau on ärritanud suurt mõju **miimikunsti** arengule, mis on alates 1930ndatest aastatest olnud üks Prantsuse teatri alustalasid. Näiteks Jean-Louis **Barrault**, kes jagas sarnaselt Copeau’ga uskumust “pühasse teatrisse” ning kellest said Paul **Claudeli** kristlikku lunastust käsitlevate uussümbolistlike näidendite peamine eestkõneleja, saavutas esmase kuulsuse just miimina. Tema totaalse teatri kontseptsioon seadis sihiks läbinisti kujutlusliku, “tõelisusest veelgi väljendusrikkama” maailma, mis loodi lavale, sünteesides ühelt poolt tsirkuse ja commedia dell arte, teisalt jaapani no-teatri stiliseeritud konventsioone.

Väljavõtteid Copeau enda teoreetilistest artiklitest teatri- ja näitlejatöö kohta.

“Näitleja looming on tema ise: on ühtaegu subjekt ja objekt, põhjus ja eesmärk, aine ja instrument.” Siin peitub müsteerium: et inimolend võib pidada ja võtta iseennast oma kunsti aineks, kohelda end kui instrumenti, millega ta peab samastuma, ja sellest ometi lahus seisma: korraga endasse toimida ja olla toimitav, loomulik inimene ja marionett.

Räägite, et näitleja astub oma rolli, kehastub tegelaseks. Mulle näib, et see pole päris täpne. Pigem läheneb tegelane näitlejale, nõuab näitlejalt kõike, mida vajab tema kulul eksisteerimiseks, ning imbub aegapidi tema sisse, ta asemele. Näitleja hoolitseb selle eest, et jätab talle vaba tegevusvälja. ... Tuleb olla tegelasest vallatud. ... Näitleja anne ja rõõm on siseneda oma tegelasse.

Näitleja jaoks tähtsaim on ennast anda. Et ennast anda, tuleb kõigepealt ennast vallata. Meie kunsti alsukoeks ongi professionaalsus ... koos vabadusega ning inspiratsiooniga. ... Tehnika ei välista kuidagi tundlikkust: ta toob esile ja vabastab tundlikkuse. ... Omandatud ja rakendatud põhimõtted, usaldusväärne liikumismehhanism, kindel mälu, kuulekas diktsioon, korrapärane hingamine ja lõdvestatud närvid, pea ja diafragma vabadus tagavad meile julgust sisendava turvalisuse. Rõhkude, asendite ja liigutuste stabiilsus säilitab värskuse, selguse, vahelduse, leidlikkuse, tasakaalu, uuenemise. See lubab meil improviseerida.

Lähtuda **vaikusest** ja rahust. Näitleja peab oskama vaikida, kuulata, vastata, säilitada liikumatust, alustada žesti, seda edasi viia, jõuda tagasi liikumatusse ja vaikusse ühes kõikide nende toonide ja pooltoonidega, mida need tegevused sisaldavad. ... Liikumatus. Liikumatus valitsemine. Asendi hoidmine. ... Vaikus on väljendusrikas kuulajas sisalduva siiruse läbi, lihtsa sisemise valmiduse läbi vastamiseks. ... Liikumatus, eeldusel et see sisaldab õige hoiaku ja sobiva tähenduse, on väljendusrikas niivõrd, kuivõrd valmistab ette järgnevat liigutust. ... **Hingamine** määrab kõik. ... Just hingamine tagab meie tundlikkusele võime igas suunas liikuda. ... Hingamine võimaldab kergust, mis on üks näitleja ülimaid voorusi.

Teatri uuenemine, millest nii paljud ajajärgud on unistanud ja mida meie aeg lakkamatult taotleb, näis mulle eelkõige inimese uuenemisena teatris. Võinuksin võtta juhtlauseks Goethe nii lihtsa ja nii sügava ütluse: enne kui luua, tuleb olla. Sest keegi ei loo ju muud kui seda, mida ta on.

Copeau koolitas oma teatri jaoks ise näitlejaid ning tema truppi kuulusid Charles **Dullin** ja Louis **Jouvet**. Dullin ja Jouvet koos Gaston **Baty** ja Georges **Pitoëff**iga jätkasid prantsuse teatris Copeau suunda ning keda nimetatakse **Nelja Kartelliks** (*Cartel des Quatre*).

Nelja Kartelli lavastajate sihiks oli konkurentsivaba teatritevaheline koostöö, mille aluseks oli ühesugune arusaam teatrist ja vastandumine kommertsteatrile. Kokkuleppe kohaselt ei kritiseerinud nad kunagi avalikult üksteise töid ning vahetasid mõnikord omavahel näitlejaid. Nende eesmärgiks oli julgustada publikut nägema teatrit kunstina, mitte pelgalt meelelahutusena. Kõik neli lavastajat töötasid igaüks oma teatris, mõni neist kutsuti 1930ndatel aastatel uuendama *Comédie Française*'i.

Charles Dullin (1885-1949) õpetas juba enne Copeau tagasipöördumist Ameerikast Pariisi 1920 noori näitlejaid, üks tema õpilasi, kes lõi oma teatriateljée, oli ka Antonin Artaud, alustas näitleja ja kostüümikunstnikuna. Dullin rajas oma teatri 1921. aastal – *Théâtre de l'Atelier*, üks Pariisi väljapaistvamaid eksperimentaalteatreid. Dullini lavastused olid visuaalselt külluslikud ja vaatamängulised, suurt tähelepanu pöörati muusikale. Repertuaar oli mitmekesine, Dullin ei olnud näidendite suhtes nii nõudlik kui Copeau. 1923. aastal lavastas Dullin "Antigone", Jean Cocteau versiooni Sophoklese näidendist. See versioon koos Picasso lavakujundusega oli üsna üllatuslik, mängustiil oli järsk ja monumentaalne. Lavastus šokeeris publikut, sest sellesarnast klassikalavastust polnud prantsuse publik varem näinud. Ka Dullin tegi ise oma teatri näitlejatega stuudiotööd ning tema teatrist kasvas välja mitmeid silmapaistvaid näitlejaid ja lavastajaid (Jean-Louis Barrault, Jean Vilar). Ka Dullin järgis Copeau õpetust ning näitleja oli tema lavastustes kesksel positsioonil. Dullin oli ka ise väljapaistev näitleja, oli 1930ndail olulisemaid prantsuse näitlejaid nii teatris kui filmis.

Louis Jouvet (1887-1951) oli Copeau lähedasemaid kaastöötajaid, mänedžer, näitleja, lavastuskunstnik, hiljem olulisemaid prantsuse lavastajaid 20.sajandil. Asus 1922. aastal juhtima *Comédie des Champs-Élysées*'d. Üks tema menukamaid lavastusi oli 1923. aastal valminud Jules Romains'i "Knock ehk Meditsiini triumf" (*Knock; ou, le Triomphe de la médecine*), mida etendati üle 1000 korra, 30 aastat. Jouvet leidis

"oma" kirjaniku – Jean **Giraudoux**. Giraudoux'st sai tänu Jouveta'le kahe maailmasõja vahelisel perioodil olulisemaid näitekirjanikke. Oli kirjandusliku materjali suhtes nõudlik ning tema lavastusstiil oli sõna hindav. Jouveta näitlejana

Gaston Baty (1885-1952) oli ainus Nelja Kartelli lavastajatest, kes ise laval kaasa ei mänginud. Ta suhtus ka kirjandusse teisiti, leides, et teater peab vabanema kirjanduse ülemvõimust. Rõhutas lavastaja positsiooni teatris ning tema lähtekohaks oli, et teater peab esile tõstma elu varjatud tahke. 1930. aastal rajas oma teatri Montparnasse'il. Tähtsustas lavaruumi, teatri visuaalset külge. Lavastas palju mitteprantsuse klassikuid ja dramatiseeringuid: "Hamlet" 1928, "Kuritöö ja karistus" 1933, "Dulcinée" ("Don Quijote'i" järgi) 1938; prantsuse autoritest: Musset ("Marianne'i kapriisid" 1935, "Lorenzaccio" 1940), Molière ("Ebahaige" 1929). Alates 1935. aastast huvitus marionettidest, lavastused väga stiliseeritud.

1921. aastast asus Pariisis tööle Venemaalt välja rännanud **Georges Pitoëff** (1887-1939). Pärit rikkast armeenia töösturite perekonnast. Mängis tihti ise oma lavastuste meespeaosalisi, naispeaosalisi mängis tema abikaasa **Ludmilla Pitoëff** (1896-1951), kes oli suurepärase näitlejanna. 1925. aastal rajas Pitoëff omanimelise teatri. Sarnaselt Baty'le rõhutas lavastaja primaarsust teatris. Lavastas palju vene autoreid, eriti suurt tähelepanu äratasid tema Tšehhovi-lavastused, tutvustas Tšehhovit ja teisi vene autoreid Prantsusmaal. Lisaks sellele avastas Pitoëff prantsuse teatri jaoks Pirandello dramaturgia.

Lisaks Nelja Kartellile oli oluline näitleja ja lavastaja **Firmin Gémier** (1869-1933), kes samuti on 1920ndate aastate prantsuse teatriuueenduses märkimisväärne figuur. Gémier oli Antoine'i õpilane. Mängis esimesena kuningas Ubu'd Jarry lavastuses. 1911. aastal rajas ta rändteatri – *Théâtre Ambulant* - ning andis etendusi provintsis – tahtis luua rahva teatrit. 1920. aastal saigi temast esimese *Théâtre National Populaire* (Riiklik Rahvateater, TNP) looja. Samal ajal juhtis ka *Comédie des Champs-Élysées*'d, mille peagi võttis üle Jouveta, ning Gémier'st sai *Théâtre National de l'Odéon*i juht (juhtis seda 1921-1928).

Théâtre National Populaire oli uus organisatsiooniline teatrivorm, mille raames erinevad teatrid andsid madala piletihinnaga etendusi, mille sihtauditooriumiks oli tihti töölispublik. Etendusi anti ka provintsis ja seda ettevõtmist toetas rahaliselt valitsus - prantsuse teater oli ajalooliselt väga Pariisi-keskne ning kesk- ja kõrgklassi maitset arvestav. Sõdadevahelisel perioodil algas liikumine teatri demokratiseerimise ja detsentraliseerimise eest, mis pärast Teist maailmasõda tõi kaasa uut tüüpi teatrite loomise, tekkisid töölisäärelinnade teatrid jpm.

Näitekirjanikud, kes selle perioodi poeetilisest abstraktsionismist olid mõjutatud, kirjutasid allegooriaid, kus peamiseks olid üldised, inimlikud probleemid, mitte ajaloolised või psühholoogilised karakterid. Üks sellistest näitekirjanikest oli **Jean Giraudoux** (1882-1944) ("Siegfried" 1928, *Amphitryon* 38" 1929 – 38 tähendab, et

on selle müüdi 38.käsitleja, "Judith" 1931, "Trooja sõda ei tule" (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) "Elektra" (*Electre*, 1937), "Undiin" (*Ondine*, 1939), "Hull naine Chaillot'st" (*La Folle de Chaillot*, 1945). G on täiesti omaette seisev nähtus prantsuse kirjanduses, pole kunagi kuulunud ühtegi voolu ega koolkonda. (*Ott Ojamaa. Saateks. – Giraudoux. Trooja sõda ei tule. LR 1972, 16-17*)

Giraudoux on kirjutanud romaane, esseid, näidendeid (kokku 16 näidendit). Ametilt diplomaat (reisid viisid 1935 a ka Leetu, Läti ja Eestisse). Suur osa loomingust kirjutatud kahe maailmasõja vahelisel perioodil. Jouvett lavastas tema esimese näidendi "Siegfried" ja julgustas teda edasi kirjutama. 1930ndail G draamalooming võidutses Prantsuse lavadel. G on öelnud: Suur teater on eeskätt kaunis keel. Ning juba 1931. aastal peetud kõnes ütles: "Kui Pariisi publik on hakanud unustama, mis tähendab teater, see suurim kõigist kunstidest, siis on selles süüdi mitmed teatritegijad, kes on püüdnud minna üksnes kergema vastupanu teed, mis iseendast viib labasusse. See tähendab, et publikule on püütud meeldida kõige tavalisemate ja kõige alatimate vahenditega. Järelikult on vaja teatrile tagasi anda tema ülevus, tema üllas väärikus." Teisel on ta avaldanud arvamust, et "etendus on rahvuse kõlbelse ja kunstilise kasvatusse ainus vorm." (*O.Ojamaa*)

Giraudoux' romaanid ei ole ajale vastu pidanud, kuid tema teatritööd olid väga mõjukad. Ilmselt ka tänu keelele, mida kasutab: segab teravmeelsust ja sügavust, banaalsust ja poeesiat. Tema teostes segab traagilisi teemasid koomilisega soovides segada omadusi Racine'ilt, Moliere'ilt, Maeterlinckilt, Baudlaire'ilt. Mõjutas näitekirjanikest tugevalt nt Jean Anouilh'd.

Kuna Giraudoux on hariduselt saksa filoloog ja elas pärast ülikooli lõpetamist ka Saksamaal, räägivad paljud tema näidendid vähemalt kaudselt Prantsusmaa ja Saksamaa keerulistest suhetest, Esimese maailmasõja järgselt ja Teise maailmasõja eelaimduses. G on patsifist, eitab igasugust sõjavaimustust.

Giraudoux'd iseloomustab põlgus igapäevareaalsuse vastu ja püüdlemine maagilise maailma poole. Tema loomingus on eesmärgiks keha ja vaimu harmoonia, antiik-kreekalik tasakaal ja mõõdutunne. Näidendid on ajavälised ning rõhuvad teatri müütilisele, maagilisele küljele. Teater on G-le eelkõige nõuduslik paik ning dramaturg illusionist, kes peab vaataja igapäevareaalsusest välja meelitama. Teemadeks on saatuse väljakutsed, inimese võitlus saatuselöökidest vastu, mäss, mis sageli näitab inimese võimetust, kuristik, mis laiutab inimese suurte püüdluste ja reaalsuse vahel, milles ta peab elama. Kohati tegeleb G antiiktragöödia paroodiaga, sisaldades ohtralt koomilisi elemente. (*Kaia Sisask, Autorist. – Giraudoux. Näidendid. Eesti Teatriliit, 2000.*)

"Trooja sõda ei tule" (1935) – just seal on saatuse teemat, mis on kohal kõigis G näidendites, arendatud eriti kaugele. Milline on sõjas inimese osa ja vastutus? Kas sõda on võimalik vältida ainuüksi tahtega? Kes võib peatada saatuse? Selle näidendiga oli G rabavalt prohvetlik, aimas ette tulevast sõjakonflikti.

"Undiin" 1939 (Ain Mäeots Vanemuises 1996, peaosas Liina Olmaru) on muinasjutuline, kurb tekst, milles nähakse Teise maailma katastroofi eelaimdust. "Undiini" Mäeotsa lavastus oli Giraudoux' esimene lavastus Eestis, peetakse mitmekihiliseks ja komplitseeritud struktuuriga näidendiks. Näidend sisaldab mitmeid kihte: müstiliste sugemetega fataalne legend, romantiline muinasjutt, kirklik armastuslugu, inimloomuse filosoofiline käsitlus või eksistentsiaalne mõttelõng.

Giraudoux' faabulad on lihtsad, tekst ise mitmekihiline; tema inimesekujutus on valdavalt poeetiline, elunägemus aga paindlik ja ebasümmeetriline; ta ei üritagi luua objektiivset reaalsust; tema eesmärgiks on pigem inimese juba loomu poolest paradoksaalse siseilma avamine kui tema ja välismaailma suhete analüüs.

Visnap: Giraudoux' täiuseihalus, inimloomusele kättesaamatut ideaali kehastav Undiin põrkub oma eetilise programmiga vastu tänase inimese maailmapilti sama lootusetu jõuga, kui ta on seda arvatavasti teinud läbi sajandite. Veider küll, aga Undiini käsitus laseb endas aimata (tõenäoliselt küll tahtmatult) ka kaasaja iroonilist, skeptilist perspektiivi. Undiini fanaatiline, kompromissitu maksimalism (millele Liina Olmaru jõuline, ent paraku ka veidi üheplaaniline tõlgendus aina hoogu lisab) annab tunnistust näkineid Undiini kohanematuses moodsa maailma väärtushinnangutega või hoopis püsivate väärtuste puudumisega. Vaatajale on seega jäetud võimalus Undiiniga nii samastuda (lootusetud idealistid) kui ka mugavalt temast tõukuda (osavad konformistid), rääkimata võimalusest lavastusest vabalt, igale vaatajale sobivalt distantsilt vastu võtta, tõlgendada: kellele romantiline armastuslugu, kellele Giraudoux' filosoofiline väljakutse. Undiini traagika selles ju seisnebki, et lõpuks ta *mõistab* olukorra paradoksaalsust, võimatust ühitada oma idealismi reaalse tegelikkusega. (Margot Visnap, Postimees 23.12.1996)

Kokku võttes G-d isoomustavad jooned (*O.Ojamaa*):

- antiikainese rohke ja vaba, võiks isegi öelda familiaarne käsitlemine
- vihjed antiikmütidele.
- Ei taotle teatriillusiooni, heatahtlik kaval-irooniline muide, naljatamine tõsiste asjade üle, väljendada suuri tõdesid.
- Tema "kaunis keel" ei tähenda üldse mitte kalssikalise tragöödia algusest lõpuni läbiviidud stiiliühtsust, vaid omalladset kaleidoskoopi, kus läbisegi on põimitud elegantsed sõnamängud ja sõimusõnad

G-d võib nimetada Prantsuse Shaw'ks või Brechtiks.

Mati Unt Giraudoux näidenditest Vikerkaar 2001/10, lk 99-101

Nii Anouilh kui ka Giraudoux puhul torkab silma nende arglik, ent siiski samas enesekindel teatraalsus, mistõttu mõlemad dramaturgid pakuvad näitlejatele head eneseteostusvõimalust.

Peamiselt oma ilukoõnelise ja vaimutseva stiili pärast sai G pärast II Msi vananenud salongidramaatiku maine (oli eriti populaarne 30ndail). Kuid teatriuunduse ajal leidis ka G taasavastajaid.

G kuulub nende kirjanike hulka, kes hindavad fantaasiat ja sära ning kes näevad nende saavutamiseks ka vaeva.

Vaadeldava perioodi lõpul alustas näitekirjanik **Jean Anouilh**. On kirjutanud 30 näidendit. Enamik oma näidendeist kirjutas 1950ndail, kuid kuna ta on otseselt mõjutatud

eelnevast perioodist, sobib teda ka siin käsitleda. Kasvas üles Bordeaux's, perekond baski juurtega. Õppis Pariisis juurat, kuid see ei pakkunud huvi. Nägi Giraudoux' esimese näidendi "Siegrfied" lavastust, mis oli Anouilh jaoks kui ilmutus. Töötas reklaamiagentuuris. Kirjutas esimese näidendi 1929, kuid see ei olnud edukas. Elas vaesuses. Sattus Louis Jouvet teatrisse sekretäriks. Edu saavutas aga näidendiga "Pagasita reisija" 1937, mille lavastas Pitoeff.

Tema näidendesse on tihti sisse kirjutatud koreograafia ja muusika. Farsi ja karikatuuri all aga on sageli pessimistlik ja tõsine maailmavaade. Peategelased tavaliselt ei lähe kompromissidele ja seetõttu hukuvad. Peateemaks alatine võitlus idealismi ja realismi vahel – mees, lootusetu romantik, on pidevas võitluses vaenuliku ühiskonnaga, mis ohustab tema puhtust. Temaatika on laiahaardeline: vastuolu sotsiaalselt madamala ja kõrgemal seisvate vahel, ühiskondliku ja eraelu valskus, indiviidi lõplik üksiolek, igatsus surma igaviku järele. A on põhiliselt pessimist.

Dramaturgina saanud mõjutusi peamiselt Giraudoux'lt ja Pirandellolt. Valdav meisterlikult nii moodsa (sürrealistliku ja psühhoanalüütilise) kui ka traditsioonilise dramaturgia vahendeid, dramatiseerides teravmeelseid psühholoogilisi kompositsioone vaimukalt puänteeritud ja sageli iroonilise dialoogiga.

Jean Anouilh (1910-1987) jaotas oma näidendid nende meeleolude järgi mustadeks (*les pièces noires*), roosadeks (*les pièces roses*), säravateks (*les pièces brillantes*) ja krigisevateks (*les pièces grinçantes*):

mustad näidendid on "Pagasita reisija" (*Le Voyageur sans bagage*, must, 1937), "Metskass" (*La Sauvage*, must, 1938), "Euridice" (1941, Orpheuse legendi kaasajastamine, kirjutas selle omamoodi vastuseks Jean Cocteau näidendile "Orpheus") ja "Antigone" (must, 1942) – väga palju mängitud modernisatsioon Sophoklese näidendist, asetatud Teise maailmasõja aegsele Prantsusmaale. Tema võibolla kuulsaim, olulisim näidend. Näidendis rõhutatakse praktilise valiku ja paindumatu idealismi vastuolu. Anouilh kirjutas "Antigone" Giraudoux' antiigi-ainelise näidendi "Trooja sõda ei tule" eeskujul.

Roosade ehk rõõmsameelsete, kergete näidendite hulka kuulub "Varaste ball" (*Le Bal des voleurs*, roosa, 1938).

Säravate näidendite hulka kuulub "Kutse lossi" (*L'Invitation au château*, särav, 1947). Säravad näidendid kombineerivad musta ja roosa omadusi.

Neljas jaotus on **krigisevad** näidendid: "Toreadooride valss" (*Le Valse des toréadors*, krigisev, 1952). Krigisevad näidendid pöörduvad tagasi algusaastate pessimistliku tooni juurde, kuid on kibedad komöödiad.

Anouilh **ajalooliste** näidendite hulka kuuluvad "Lõoke" (*L'Alouette*, must, 1953, Jean d'Arcist) (Mati Unt Vanemuises "Lõoke taeva all" 1997) ja "Becket ehk Jumala au" (*Becket; ou, L'Honneur de dieu*, must, 1959) – Thomas Becketi ja Inglise kuningas Henry II konfliktist, mis viib Becketi mõrvamiseni 1170. Samal teemal on kirjutanud näidendi T.S.Eliot "Mõrv katerdraalis". Thomas Becket on alguses kuninga sõber, saab Canterbury preestriks ning juhib kirikut võimu vastu. Näidendi lavastas esmakordselt Gaston Baty.

Eestis Anouilh'd palju lavastatud, Mikiver, Peterson, Komissarov.

“Antigone” Mikiver 1967 Noorsooteater, Peterson 1982 Ugala + 1998 Theatrum,
“Becket ehk Jumala au” Mikiver 1972 Noorsooteater, Komissarov 1989 Ugala
“Lõoke (taeva all)” Rein Olmaru 1968 Rakvere, Unt 1997 Vanemuine
“Metsik” Marius Peterson 2008 Theatrum

Piscator. Brecht.

Esimesest maailmasõjast väljus Saksamaa kaotajana. 1920ndad aastad olid riigis ebastabiilsed, samuti 1930ndad aastad, mil majanduskriis tabas kogu maailma. **Natsionaalsotsialistlik** Saksa Töölispartei (asut 1919) rakendas kriisiaastail laialdaselt natsionalistlikku ja sotsialistlikku demagoogiat. Partei juht oli alates 1921. aastast Adolf **Hitler**, kes **1933.** aastal sai riigikantsleriks ning kehtestas fašistliku diktatuuri. Keelati kõik parteid peale natsionaalsotsialistliku ja riik hakkas valmistuma sõjaks. 1933. aastal astus Saksamaa välja Rahvasteliidust, 1935. aastal taastati üldine sõjaväekohustus. 1939. aastal algas Saksamaa kallaletungiga Poolale Teine maailmasõda.

Teater ja ühiskond pole kunagi olnud nii tihedalt seotud kui pärast 20. sajandi kaht olulisemat sündmust – Esimest ja Teist maailmasõda. Lisaks ideoloogilistele dispuutidele leidis teatrilaval vahetut kajastamist ka ühiskonna aine ja vaimne lõhestatus. Kultuuritraditsioonid olid varasemate sajandite konfliktidest suhteliselt puutumatuks jäänud ning näiteks teatri ja seal esitatava draama vorm oli samuti suhteliselt muutumatu. Esimese maailmasõjaga läks aga teisiti. Selleks ajaks, kui vaenupooled **1918.** aasta lõpul viimaks rahu sõlmisid, oli Euroopas peaaegu terve põlvkond minema pühitud. Ühtviisi olid pankrotis nii kunagised poliitilised ja moraalsed jõud kui ka majandus. Sõja laastav olemus, mis seisnes varem aktsepteeritud tõekspidamiste ja ühiskondlike hierarhiate üleüldises kukutamises, tekitas samas lootuse uuele algusele. Kõik see inspireeris radikaalselt uuenduslikke kunstivorme, mis leidsid oma kõige äärmuslikuma väljundi teatrikunstis. **Mehhaniseerimise** edusammud tõid uusi seadmeid ka teatrisse, võimendades seeläbi 1920. aastatel lavastaja domineerivat rolli. Kahe sõja vahelist ebastabiilset kooseksisteerimist võib käsitada pelgalt strateegilise tagasitõmbumisena, et ümber rühmituda ja järjekordseks purskeks valmistuda (Teine maailmasõda). Kõik need sündmused ei jätnud mõju avaldamata ka teatritele. Vastastikused suhted peegeldusid nii teatrilava kasutamises propagandaeesmärkidel kui ka saksa dramaturgide ja lavastajate põgenemises eksiili Teise maailmasõja alguses. Kui 1920. aastal võeti kasutusele loosung **teatrist kui relvast**, muutus näitekunst sõdadevahelisel ajal mõnes mõttes sõja jätkamiseks teiste vahenditega. (Oxfordi... 2006: 414-416)

1920. aastatel oli kultuurielu **Berliinis** samaaegselt avalik elu. Aktuaalseid probleeme, sündmusi ja skandaale arutati laval, teatris, kohvikutes ning tänavatel. Toimus **meelelahutusteatri tõus**: nt revüü ja operett. Otto **Brahmi** teatris üritati

ümbritsevat teatraalsust „võita ja ületada“, selleks et „elu“ saaks esile tõusta. Max **Reinhardti** teatris ähmastati elu ja teatri piire. 1920. aastail aga teatraliseeriti kogu avalikku elu ja ruumi. Tempost sai uue ajastu üks märksõnu. Tempo määras nii meelelahutusteatri kui ka poliitilise teatri (nt Piscatori ja Brechti lavastused, millest juttu allpool).

Poliitilise teatri arengule peab **naturalismi** mainima olulise eelloona. Ka poliitilise teatri suurkuju Erwin Piscator näeb naturalismis olulist mõjutajat.

Piscator kirjutab oma artiklite kogumikus „**Das politische Theater**“ („Poliitiline teater“) 1929. aastal: „Poliitiline teater ... ei ole minu personaalne leiutis ega ka ainult 1918. aasta sotsiaalsete sündmuste tulem. Juured ulatuvad eelmise aastasaja lõppu. (...) Kirjandus ja proletariaat kohtusid. Lõikumispunktis sündis uus kunst – naturalism (...). (Piscator 1968a: 27) Ka Fischer-Lichte märgib, et 19. sajandi lõpu naturalismiga algas areng, mis tegi Berliinist teatrimetropoli.

Naturalistliku draamaga sai teatrist taas **avalik foorum**, kus arutati kaasaja põletavaid probleeme ja sotsiaalseid küsimusi (seega võib naturalistlikku teatrit nimetada poliitilise teatri eelkäijaks, sest Brahmi teater suhestus aktiivselt ühiskonnaga).

Kahe maailmasõja vahel: poliitilise teatri tõus ja langus

1920. aastate poliitilist teatrit Saksamaal (aga ka nt Nõukogude Venemaal) saab kirjeldada kolmest aspektist:

1. Teater kasutas **rahvalikke** mänguvõtteid (*commedia dell' arte*, laadateater, tsirkus, revüü), sidus nendega didaktilisi või agitaatorlikke elemente ning nalja ja situatsioonikoomikat.
2. Propageeriti kõikvõimalikku **lavatehnikat**. Tehnilise meedia (raadio, film, pildiprojektsioon) integreerimine lavategevusse.
3. Poliitiline teater oli mõjutatud traditsioonilisest **kirjanduslikust** teatrist. Dramaturgia muutumine eepilise teatri nime all mõjutas ka poliitilist teatrit, sest hakati kirjutama ka aktuaalsetel, ühiskondlikel teemadel. (Brauneck 1982: 311)

Erinevate mõjutajate tuules arenes välja erinevat liiki teater, mida võib nimetada poliitiliseks. Brauneck kirjeldab selle **nelja tüüpi** (*ibid*, 311-312):

1. Lihtne poliitiline **revüü** agitaatorliku iseloomuga, tihti tänavateatri vormis; kasutab rikkalikult erinevaid mänguvorme ning areneb mitmetes suundades.
2. Bertolt Brechti **eepiline** teater, mis poliitilise teatri vormidest rõhub kõige enam sõnale (keskseks teguriks „võõritusefekt“). Oma mõjujõult on eepiline teater vähem agitaatorlik ja rohkem valgustuslik-seletav.
3. **Dokumentaalteater**, mis võib vormiliselt olla väga erinev. Aluseks on originaaldokumendid, mida erineval viisil laval kasutatakse. Dokumentaalteater ei ole tol ajal siiski objektiivne, valitud dokumendid esitavad tegijate seisukohti ning poliitilisi ideid.

4. Traditsiooniline poliitilise sisuga **realistlik** teater, kus parteiline kuuluvus on selgelt näha. Sellist teatrit hakati alates 1930. aastatest nimetama **sotsialistlikuks realismiks** ning see arenes edasi kõigis sotsialismimaades.

Lavakujunduslike eksperimentidega oli seotud kunstikool **Bauhaus** (*Staatliches Bauhaus*) Weimaris (hiljem kolib Dessausse ja siis Berliini), mille 1919. aastal rajas arhitekt **Walter Gropius** (1883-1969). Bauhaus seadis eesmärgiks kunsti ja käsitöö vahelise piiri ähmastamise ning kunstidevaheliste piiride lammutamise, ühendamiseks kõik kunstid kollektiivseks väljenduseks. Toimus lavakujunduse laboratoorne uurimine, uuriti teatriarhitektuuri, valgust ruumis jm. Gropius projekteeris Piscatorile Totaalse Teatri (jäi projektiks): 2000 vaatajat, lava ja saal pööratavad, põhiplaan ovaalne, võimalik luua mitmeid lavatüüpe.

Erwin Piscator

Üks esimesi poliitilise teatri praktikuid Saksamaal oli lavastaja **Erwin Piscator** (1893-1966), kes alustas teatritegevust näitlejana Königsbergis ja jätkas Berliinis oma loodud Proletaarses Teatris. Piscatori eesmärgiks oli töölispubliku teatrisse toomine: teater peab töölisi poliitiliselt kasvatama, õpetama, agiteerima. Tegi asjaarmastajatest näitlejatega agitatsioonilisi lavastusi, mille lavakujundus koosnes peaaesjalikult plakatitest ja loosungitest. Piscator rajas oma teatri, milles valmis tema kuulsaim ja tehniliselt ambitsioonikaim lavastus "**Vahva sõdur Švejki seiklused**" (1928), kuid lavastus oli nii kallis, et teater läks pankrotti ja suleti peatselt. Piscator käis kirjandusliku materjaliga üsna vabalt ringi. Käsitles tekste ajastu dokumentidena ja kaasajastas klassikat ning kasutas palju lavatehnikat. Suhtus lavastusse mitte kui tervikusse, vaid kui **üksiknumbrite kogumikku**: lavastused olid kui poliitilised revüüetendused, multimeediumlikud poliitshow'd, milles ta kasutas dokumentaalfilmikaadreid. Piscatori teater oli visuaalne teater. Pärast Teist maailmasõda sai temast Lääne-Berliini *Freie Volksbühne* juht, kus lavastas mitmeid dokumentaaldraamasid.

Erwin Piscatoriga (1893-1966) sai alguse poliitilise teatri praktika ja mõiste defineerimine, tema artiklite kogu „**Poliitiline teater**“ ilmus 1929. aastal. **1920. aastatel** arendas ta oma teatriteooriat ja –praktikat Berliinis. Piscator on ise öelnud, et tema jaoks algas ajaarvamine aastaga 1914. Ta osales Esimeses maailmasõjas ning sealt kasvasid välja kogu tema loomingut mõjutanud antimilitaristlikud ja patsifistlikud ideed (Brauneck 1982: 328).

„Minu ajaarvamine algab 4. augustil 1914.

Sellest ajast alates on baromeeter registreerinud:

13 miljonit surnut

11 miljonit invaliidi

50 miljonit sõdurit lahinguväljadel

6 miljardit tulistatud kuuli

50 miljardit kuupmeetrit mürgigaasi

Kus on siin „personaalne areng“? Mitte keegi ei arene personaalselt. Miski arendab teda ennast.“

Need on Piscatori „Poliitilise teatri“ avaread (Piscator 1968a: 9). Eepilise teatri loojatena soovisid nii Piscator kui Brecht lavastada mitte ainult „persooni,“ vaid seda „miskit“: poliitilist, sotsiaalset, majanduslikku ja ideoloogilist mõjutajat, mis määrab „persooni, isiku“. Nende generatsioon nägi Esimese maailmasõja massihävitust, nägi, kuidas Saksa usulised ja kultuurilised institutsioonid pandi sõja heaks kaasa töötama, nägi bolševike revolutsiooni ja ultraparempoolsete esiletõusu Saksamaal. Ajalugu kirjutati massidest ja moodsast tehnoloogiast lähtuvalt. Siiski üritasid Piscator ja Brecht näidata, et vaatamata kõigele on inimene võimeline ajalugu muutma. Lavastused suhestusid tegelaste ja publiku sotsiopolitiilise ja majandusliku olukorraga, aga mitte nagu naturalismis, kus neid olukordi käsitleti paratamatusena. Piscatori ja Brechti teatri ideoloogiliseks aluseks oli **Marxi ajalooline materialism**. (Bryant-Bertail 1991: 19-20)

Piscatori kujunemist mõjutas ka Saksa dadaism, milles ta aastail 1918-1920 aktiivselt osales. Liikumise raames formuleeriti hiljem eepilisele teatrile omased esteetilised ja ideoloogilised põhimõtted. Hakati kasutama **fotomontaaži**, mille leiutasid John **Heartfield** ja George **Grosz**. Fotomontaaž väljendas visuaalselt väga täpselt ja kontsentreeritult elu 20. sajandi metropolis: individuaalsus oli tükeldatud ja tehnoloogiliselt paljundatud ning massile vaatamiseks välja pandud. (*ibid*, 1991: 21)

Piscatori esimesel loomeperioodil **Proletaarses teatris** 1920-21 (lõi esimese proletaarse teatri, töötas okt 1920 - apr 1921) hakati esmakorselt lootma, et teatri kaudu on võimalik populariseerida tööliikumist. Sõideti ringi tööliklassi miljöös, tööliklubides, õllebaarides. Saalid olid inimesi täis, tasuta lasti sisse töötud. Politsei süüdistas teatrit agitatsioonis ja peatas selle tegevuse. Piscatori teater pidi olema eeskätt didaktiline ning keskseks sai agitatsioon. Meelelahutuslikkus ning teatrimõnu jäid täielikult kõrvale (Brauneck 1982: 330; Piscator 1968b: 9).

Edukate lavastuste järel kutsuti Piscator 1924 a juhtima **Volksbühne** teatrit, mis oli seni olnud kindla liikmete rühma jaoks, pigem väikekodanlik. See aga hakkas muutuma. Kommunistliku partei liikmena hakkas Piscator propageerima kõneõhtuid, satiiri ja revüüd. Volksbühne periood ongi ta teine loomeperiood, lõi **agitprop-teatri** mudeli: „**Revue Roter Rummel**“ („Punane laadarevüü“) 1924 ja „**Trotz alledem!**“ („Vaatamata kõigele!“) 1925, mis said Weimari Vabariigi aegse poliitilise massiteatri kõrgpunktiks (Brauneck 1982: 332). Etendused koosnesid sketšidest ja kupleedest, esitasid laval ka tööliste demonstratsioone. 1920ndate teiseks pooleks saavutas Piscatori teater laialdase kõlapinna (lavastused Volksbühnes 1924-27 ja tema enda teatrites Theater am Nollendorffplatz 1927-29 ja Wallner teatris 1931). (Theaterlexikon 1986: 798-799)

1927 a avaski Piscator omanimelise teatri **Nollendorffplatzil**, 1100 kohaga. Lavastas Ernst Tollerit „Hoppla, wir leben!“ 1927, Hašeki „Vahva sõdur Šveik“ 1928. Pärast

neid lavastusi kirjutas Brecht Piscatori kohta: "ainus võimekas dramaturg peale minu". (vrld Chaplini kohta oli öelnud: Maailmas on kaks head lavastajat, Chaplin on see teine.) Lavastused olid tehniliselt ennenägematud ja kriitikut kirjutasid: fenomenaalse tehnilise fantaasiaga saavutati ime. Piscatori lavastuste juures töötasid ajastu olulisemad kunstnikud, tehnikud, heliloojad. Nt Hanns **Eisler** kirjutas Piscatori jaoks oma esimese muusika, 1928. Kuna Piscatori teatri lavastused olid meeletult kallid, tuli juba paari aasta pärast teatri pankrot ning sulgemine. Mõjutas ka ülemaailmne majanduskriis.

Piscator oli ka see, kes võttis **kasutusele eepilise teatri mõiste** oma lavastuses „**Fahnen**“ („Lipud“, Alfons Paquet tekst) (1924). Alates 1926. aastast kasutas Brecht seda terminit oma teatri reklaamimiseks. Piscatori jaoks oli eepiline teater eelkõige poliitiline teater (kuigi hiljem nimetati eepiliseks teatriks väga erinevaid teatrivorme): ajanäidend (*Zeitstück*), ajaloolise ning kaasaegse klassivõitluse parteiline dokumentatsioon, õpetusnäidend (*Lehrstück*) tavalise näidendi asemel, lavategevuse muutmine otseseks poliitiliseks aktsiooniks (Brauneck 1986: 331). Piscator nimetab poliitiliseks teatrit, mis on „töölisklassi võitluse teenistuses“. Ta ei käsitle mitte ainult uusi teemasid, vaid kasutab ka uut **dramaturgiat**. Selle uue dramaturgia autor ei olnud üksikisik, vaid teatritekste loodi kollektiivselt (kollektiivi kuulus mõnda aega ka Brecht). Samuti pidas Piscator oluliseks täiesti uusi lavastamise meetodeid ja -vahendeid, kuhu kuulusid ka näiteks filmi- ja raadiolõigud. Tegelikult kuulus Piscatori teatrimaailma ka täiesti uue teatrimaja ehitamine, **totaalteater**, mille Walter Gropius küll Piscatorile projekteeris, kuid mida valmis ei ehitatud.

1929. aastal vaatab Piscator hindavalt oma teatritööle tagasi: „Meie teatri kaks olulisemat saavutust – lavakujundus ja dramaturgia – said sündida teatriarhitektuuri ja uue draama puudumise tõttu. (Oma neljas lavastuses – „Hoppla“, „Rasputin“, „Švejki“ ja „Konjunktuur“ – kasutan ma kõigi puhul täiesti erinevat lavakujundust. See ei ole nii pideva otsingulise fantaasia või sensatsiooni- iha tõttu, vaid põhineb – nii veidralt, kui see ka kõlab – Karl Marxi ajaloolisel materialismil.) (...) Isiklik saatus ei ole enam tegevuse keskmeks. (...) Inimisisuse funktsioon on muutunud. Eksistentsi sotsiaalne aspekt on nüüd esiplaanil.“ (Piscator 1968b: 51-52)

Pärast oma teatri sulgemist läks Piscator **1931 Nõukogude liitu**, lavastas Murmanskis ja Odessas oma ainsa mängufilmi („Der Aufstand der Fischer“ 1934). Film räägib madruste ülestõusust ebainimlike töötingimuste vastu. 1935 aastal on **Moskvas**, kus juhib suurt rahvusvahelist teatrikonverentsi. Moskvas kohtus Piscator Edward Gordon **Craigiga**. Saksamaal olid võimule saanud natsionaalsotsialistid. Venemaal koges Piscator stalinliku režiimi, mille tulemusel kainenenes kommunistlikest ideaalidest. Oli sunnitud põgenema ja emigreerus **Prantsusmaale**. Mõned kuud enne Teise maailmasõja algust emigreerus **USAsse**. 1940-51 pidas **New Yorgis teatrikooli**. Õpilaste hulgas olid nt Marlon Brando, Tony Curtis, Judith Malina, Harry Belafonte ja näitekirjanik Tennessee Williams. Pärast Teist maailmasõda toimus Ameerikas ulatuslik kommunistide tagakiusamine, ka

Piscatori kooli süüdistati kommunistlikus propagandas. Piscator otsustas Saksamaale tagasi pöörduda.

Olles üle 20 aasta Saksamaalt eemal olnud, pidi ta alguses tegutsema ja lavastama provintsis. **1962** aastaks jõudis ta Lääne-Berliini, sai 70- aastaselt Freie Volksbühne juhiks.

Järgmiseks oluliseks loomeperioodiks Piscatori elus **1960ndad**, mil ta oli tagasi Saksamaal ning avastas enda jaoks draamakirjanikud **Rolf Hochhuthi, Heinar Kipphardti ja Peter Weissi**. Piscator on öelnud, et just sellistest kirjanikest ja näidenditest oli ta 1920ndatel unistanud.

Piscator otsustas jätkata oma ennesõja-aegse teatriga ehk siis olla jätkuvalt ajaga kaasaskäiv ja poliitiline. Piscator lõi uue poliitilise teatri žanri: **dokumentaalne teater** (ka kasutatud näidendid olid dokumentaalsed). Poliitiline teater oli uues kuues üles tõusnud. Tema kuuekümnendate lavastusi hakati nimetama ka **mäluteatriks**. Tolleaegne poliitiline teater koostöös Hochhuthi, Kipphardti ja Weissiga erines kahekümnendate teatrist eelkõige selle poolest, et teemaks sai lähiminevik (peamiselt natsiminevik ning aatomienergia vastuolulisus; vt ka Willett 1979: 176-182). Olulisteks lavastusteks said **Hochhuthi „Asemik“ (1963), Kipphardti „J. Robert Oppenheimeri asjus“ („In der Sache J. Robert Oppenheimer“, 1964) ja Weissi „Juurdlus“ (1965).**

Piscatori jaoks pidi teater tegelema suurte kaasaegsete poliitiliste teemadega, nt 1920. aastate sotsiaalne ja majanduslik revolutsioon, 1950-60. aastatel ülesaamine natsi-minevikust (Willett 1979: 190). Piscator leidis, et neid teemasid käsitledes peab minema sügavuti ning panema inimesed asjade üle arutlema (Fischer-Lichte 1998: 20-21). Kokkuvõtteks võib öelda, et Piscatori teater ei käsitlenud mitte ainult selgelt poliitilisi teemasid, vaid arendas välja ka täiesti uue **teatriesteetika** (Fischer-Lichte 2005: 242). Piscatori mõju saksa teatrile on jätkunud pärast tema surma. Näiteks on jätkunud Piscatori välja arendatud dokumentaalne teater, mida on mõjutanud ka ühiskonna järjest suurem huvi meedia ja televisiooni vastu (Willett 1979: 183). Siiski, nagu rõhutab Willett, ei ole Piscatoril, erinevalt Brechtist, kunagi olnud otseseid õpilasi (*ibid*, 184).

1965. aastal vaatab Piscator tagasi oma teatriteele ning mõtiskleb kaasaegse (poliitilise) teatri üle. Teater, kui kunst, mida avalikkuse ees esitatakse, on endas igal ajal poliitilisi aspekte sisaldanud. Kui koos Aristotelesega inimest *zoon politicóniks* nimetada, st olendiks, kelle olemus on poliitiliselt, st ühiskondlikult määratud, siis on teater, kus alati sees nii ühiskond kui inimene, oma põhiolemuselt poliitiline. Seda taipasid juba varakult ka poliitikud, kes ajaloo jooksul on teatrit tsenseerinud ja keelanud, märgib Piscator (1986: 249). Meenutades aegu vahetult pärast Esimest maailmasõda: „Nägime, kuhu puudulik poliitikaga tegelemine oli maailma 1918. aastaks viinud. (...) Viskasime oma teatris mõiste „kunst“ kohe üle parda; andsime kunsti elevandiluust tornile vihaselt jalaga.“ (*ibid.*)

Mõjud ja vastased

Max Reinhardt – Piscatori vastane, ometi kasutas väga sarnaseid vormivõtteid. Hiigellava, Reinhardti teater Berliinis 5000 inimesele, ringhorisont, lavamasinad.

Otseseid seoseid ja mõju näeb Piscatori ja Venemaa teatritegijate vahel, palju filmilõikude ja –esteetika kasutamist. Montaaži kasutamine Eisensteini juures, Meierholdi lava kasutamine, Majakovski looming. Marionetlikkus Craigi puhul.

Oluline on see, et Piscator oli suure tähega Lavastaja, kuid pidas ääretult vajalikuks suurt gruppi inimesi, kellega lavastust luua. Juba dramaturge töötas ühe lavastekstiga terve hulk.

1930. aastad.

1930. aastail langes teater kui kunstiliik Saksamaal seoses natsionaalsotsialistide võimuletulekuga toimunud poliitiliste muutuste tõttu kriisi. Paljud kultuuritegelased ja loomeinimesed olid sunnitud riigist lahkuma, paljusid kiusati taga. Kuldsed 20ndad olid lõplikult läbi. Kunstilistele eksperimentidele tegid natsionaalsotsialistid lõpu, kehtestati totalitaarne tsentraliseeritud võim. Siit algas täiesti uus peatükk saksa teatri ajaloos.

Uue ajastu kõige märgatavam sarnasus eelnevaga oli avaliku elu teatraliseerimine (miitingud, olümpiamängud, rahvakogunemised, parteipäevad jms). Natsionaalsotsialistide vaatamängud sisaldasid endas elemente nii Reinhardti-aegsest teatrist kui ka poliitilise teatri õitseegadest. (Fischer-Lichte 1998: 23)

1934.-35. aastal läks olukord veel raskemaks. Teatrite kunstilised juhid asendati poliitiliste juhtidega. Repertuaaris prevaleerisid klassikud. Oluliseks lavastajaks sai Gustav **Gründgens**, kes puhastas klassikutelt kogu poliitilisuse. Välismaailma teatraliseerimise, võltsnäivuse ja terrori taustal tundus Gründgensi puhas, selge, ajatu teater lausa poliitilise aktina (Fischer-Lichte 1998: 26).

Bertolt Brecht

Brecht ja Piscator töötasid 20. sajandi esimesel poolel ühel ajal Berliinis ning noorem Brecht oli paljuski Piscatorist mõjutatud. Oma raamatus „Vaseost“ (1939-1940, e.k. 1972) ütleb Brecht, et ilma Piscatori poliitilise teatrita poleks ka Brechti teater see, mis ta on. Juba 1926. aastal nägi Brecht Piscatori suurt panust eepilisse ja dokumentaalteatrisse (Fischer-Lichte 1998: 21-22).

Bertolt Brecht (1898-1956) kasvas üles Lääne-Saksamaal ning siirdus 1924. aastal Berliini **Max Reinhardti teatri dramaturgiks** (alustas seal koos helilooja Kurt Weilliga tööd „Kolmekrossiooperiga“). Samaaegselt töötas Brecht välja oma teatriteoreetilised põhimõtted, sh eepilise teatri mõiste. Teda innustas nn **uusasjalikkus** – ratsionaalne ja skeptiline vaade maailmale; sellest lähtuvalt leidis, et teater peab olema kasulik. Nii Piscator kui noor Brecht polemiseerisid

ekspressionismiga – ekspressionism kui üksikisiku sotsiaalne protest, ent nemad asetaskid rõhu pigem ühiskonna uurimisele ja kujutamisele.

1933. aastal tulid Saksamaal võimule natsionaalsotsialistid ning Brecht oli sunnitud emigreeruma (elas ja kirjutas Taanis, Soomes, USA-s.).

1949. aastal pöördus Brecht tagasi kodumaale ning avas koos Helene Weigeliga **Berliner Ensemble'i** teatri Ida-Berliinis. Intensiivsete loomeaastatega eksiilis oli Brecht loonud mitmeid näidendeid ning oma teatris sai ta ellu viia oma nägemust teatrikunstist. Brecht arendas välja oma kontseptsiooni poliitilisest teatrist (nt lavastused „Ema Courage“ 1949, „Kaukaasia kriidiring“ 1954).

Brecht 20. sajandi olulisemaid **näitekirjanikke**:

"Baal" 1918

"Trummid öös" (*Trommeln in der Nacht*, 1922)

"Mees on mees" (*Mann ist Mann*, 1926)

"Kolmekrossiooper" (*Die Dreigroschenoper*, 1928)

"Kolmanda riigi hirm ja viletsus" (*Furcht und Elend des dritten Reiches*, 1938)

"Ema Courage ja tema lapsed" (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939)

"Galilei elu" (*Das Leben des Galilei*, 1939)

"Härra Puntila ja tema sulane Matti" (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, koos Hella Wuolijoki'ga, 1940)

"Hea inimene Sezuanist" (*Der Gute Mensch von Sezuan*, 1938-1940)

"Kaukaasia kriidiring" (*Kaukasische Kreidkreis*, 1944-1945)

Näidenditest

Brecht kirjutas enamik oma näidendeid lavastamisega samaaegselt, nii et näidend ilmus alles pärast esietendust (ei kehti eksiilis kirjutatu kohta). Nooruses, **1918-33** perioodil eksperimenteeris vormi ja teemadega. Eksperimenteeriv stiil muutus, kui pidi Saksamaalt lahkuma.

Üks Brechti väljatöötatud mitmetest erinevates teatristiilidest on nõ **õpetusteater** (*Lehrstück*). Saksa teatriteadlane Hans-Thies Lehmann märgib, et Brechti *Lehrstück* ongi hea näide sellest, kuidas teater saab olla poliitiline – läbi institutsionaliseeritud vormi lõhkumise (Lehmann 2002: 214). Lehmann peab poliitiliseks just seda teatrit, mis „tavapärastele“ teatrivormidele vastandub.

Õpetusnäidendi termin ilmub Brechtil umbes **1926** a paiku. On omamoodi žanrimääratlus. 1930ndail üpris populaarne. Kaasati ka kooliõpilasi, tehti ka sellist žanri nagu **kooliooper**. 1930 kirjutas Brecht „Der Jasager“, mis oligi kooliooper ning mille esitamiseks esimest korda 20.sajandil kaasati palju Berliini kooliõpilasi. Hiljem arendas Brecht teemat edasi ja kirjutas „Der Neinsager“ (Castorfi lavastus VB-s). Oluline õpetusnäidend **„Die Massnahme“** („Meetmed“). Oluline koostöö Kurt **Weilliga**, kes lõi näidenditele avangardistlikku muusikat. See loominguperiood Karl

Marxi teooriatest mõjutatud. (Hiljem sai oluliseks muusikaliseks kaasautoriks Hanns Eisler.)

Brecht on kirjutanud **48 näidendit** ja umbes 50 draamafragmenti. Kui välja jätta väiksemad katsetused, oli esimeseks näidendiks "Baal" 1919, millele järgnes teravalt ühiskonnakriitiline "Trummid öös". Tema edukaim töö, "Kolmekrossiooper" on aastast 1928 ning ei oleks võimalik ilma Kurt Weilli muusikata.

Brechtli ooperid ja õpetusnäidendid on avangardistlikud, tema eksiilis ja hiljem kirjutatud näidendid aga väga teatri- ja näidendikirjutamise konventsioonidest ei eristu.

Õpetusnäidendite vastu kaotas Brecht eksiilis elades ja hiljem DDRis huvi.

Brecht esitas **eevilise teatri teooria**, mille vastandas dramaatilisele (aristoteleslikule) teatrile. Selle teooria keskpunktiks on vaataja, kellele teater ei pea püüdma näidata, nagu oleks teater elu - teater on teater. Et vaataja ei laseks teatris end emotsionaalselt kaasa tõmmata, võtab Brecht kasutusele nn **võõritusefekti** (*Verfremdungseffekt*). Võõritusefekti üheks ilmnemisaspektiks sai näitlejatöö - näitleja ei ela rolli sisse, ta näitab rolli, etendab seda, rõhutab oma teadlikkust vaatajate kohalolekust sagedase publiku poole pöördumisega. Võõritus laienes ka teistele valdkondadele - lavakujundus, süžee. Lavakujundus pidi olema antiillusionistlik ning Brecht kasutas oma lavastustes plakateid, filmilõike, fotomaterjali. Et süžeed aeg-ajalt läbi lõigata, et see publikuni hüppeliselt jõuaks, hakkas Brecht kasutama tegevust katkestavaid publikule suunatud vahelaule - nn **songid**. Võõritusefekti üheks eesmärgiks oli anda vaatajaile võimalus tegelaskuju käitumist objektiivselt, kriitiliselt hinnata, mitte kaasa elada.

Brechtli eepiline teater pidi algusest peale olema nii **hariv kui meelelahutuslik**: „Teater jääb teatriks, ka siis, kui ta on õpetusteater, ja niivõrd kui ta on hea teater, on ta meeltilahutav.“ (Brecht 1972: 11) Brechtli järgi kuuluvad eepilisse teatrisse ajanäidendid, õpetustükid ja Piscatori teater. Juba 1928. aastal lavastas Brecht oma näidendi „**Kolmekrossiooper**“, kus publikut ja kriitikuid hämmastas poliitilise teatri elementide kasutamine lõbustavas teatritükis.

Brechtli eepilist teatrit saab kirjeldada kolmest teemast lähtuvalt: ühiskondlikke küsimusi, võõritusefekte ning näitlejat puudutavad.

Loomulikult võtab Brecht palju sõna ühiskondlikel teemadel ning väidab, et peale teatud tehnilise standardi eeldab eepiline teater sotsiaalses elus võimsat liikumist, mida huvitab eluliste küsimuste vaba arutamine nende lahendamise eesmärgil ja mis suudab seda huvi kõikide vastupidiste tendentside vastu kaitsta (Brecht 1972: 15). Seega on Brechtli jaoks oluline, et ta suudaks oma loominguga maailma muuta. Seda kinnitab ta oma kirjatöodes korduvalt. „Väikeses teatriorganonis“ (1948) mõtiskleb ta ühiskonna, looduse ja teaduse suhete üle. „Uus lähenemine loodusele ei toonud kaasa uut lähenemist ühiskonnale. (...) Sellest, mis võiks olla kõikide progress, saab ainult väheste eelis.“ (*ibid*, 223-224) Brecht küsib: missugune on produktiivne suhtumine loodusesse ja ühiskonda, mida meie, teaduseajastu lapsed, tahaksime oma teatris mõnuga maitsta? Ning vastab, et hoiak on ühiskonna suhtes

kriitiline ja lisab jõuliselt, et „teater peab tegelikkusesse lülituma, et suuta ja tohtida selle tegelikkuse mõjukaid koopiaid esitada.“ (*ibid*, 224-225)

Brecht võtab sõna ka moraaliküsimustes: „Meie uurimuste eesmärk oli avastada need vahendid, mis võiksid vastavaid raskesti talutavaid olukordi kõrvaldada. Nimelt ei rääkinud me mitte moraali, vaid kannatanute nimel.“ (Brecht 1972: 14)

Erinevalt Piscatorist ei andnud Brechti lavastused publikule mingit kindlat maailmavaadet ega vastuseid vaatamata sellele, et nad olid ühiskonnakriitilised ja poliitilised. Brecht soovis esitada olukordi ja sündmusi nii, et vaatajal oleks justkui „võõra“ pilk. Oluliseks saab siin **keskkond** ehk taust, millest näidendi tegelased lähtuvad ja millest mõjutatuna tegutsevad. Eepilises teatris peab keskkond ilmuma nähtavale iseseisvalt (varasemas draamakirjanduses näidati keskkonda vaid peategelasest lähtuvalt, mitte iseseisvalt). „Lava hakkab jutustama, sündmustest võtab osa ka foon, meenutades suurtel tahvritel samaaegselt mujal toimuvaid sündmusi, tõestades või kummutades projitseeritud dokumentide abil tegelaste ütlusi, pakkudes abstraktsete kõneluste juurde meeleliselt tajutavaid, konkreetseid arve, toetades plastilisi, kuid oma tähenduse poolest ebaselgeid sündmusi arvude ja seletustega; näitlejadki ei teosta muutumist täielikult, vaid säilitavad distantssi nende poolt esitatava kujuga, kutsudes üles kritiseerima.“ (*ibid*, 8-9)

Siit jõuamegi Brechti teatris olulise mõisteni – **võõritusefektini**. „Võõritusefektide ehtne, sügav, mõjukas kasutamine eeldab, et ühiskond vaatleb oma olukorda kui ajaloolist ja parandatavat. Ehtsail võõritusefektidel on võitlev iseloom.“ (*ibid*, 252). Veelkord rõhutab Brecht, et ühiskonda peaks olema võimalik parandada. Ja teisal: „Kui me paneme oma tegelased laval liikuma ühiskondlike mõjurite, pealegi erinevate mõjurite jõul, iga kord vastavalt ajastule, siis raskendame oma vaatajal sisseelamist neisse.“ (*ibid*, 230-231) Võõritusefekti tulemusena ei muutu näitleja jäägitult esitatavaks tegelaseks. Näitleja on näidendi autori ja lavastaja jaoks oluline subjekt, kelle esituses on oluline osa parajasti kehtiva ühiskonnakorra küsitavaks ja vaieldavaks muutmisel. Brechti teatris on näitlejale esitatud kindlad nõudmised. Brecht rõhutab ühiskondlikku aktiivsust ja teadmisi. „Teadmiseta ei saa midagi näidata; kuidas muidu teada, mis on teaduväärne? Kui näitleja ei taha olla papagoi või ahv, peab ta omandama oma aja teadmised inimeste kooselu kohta, võideldes kaasa klasside võitlustes.“ (*ibid*, 237) Võõritusefekti meetodi abil saab tabada ühiskonna liikuvust, ühiskondlikke olukordi käsitletakse protsessidena ja jälgitakse nende vastuolusid. Brechti ideede teedrajav mõju on selgelt näha kaasaegses poliitilises teatris.

Brecht manifesteerib uut teatrit, mis on tema jaoks ise end aitama asunud inimese teater. „Uus teater pöördub ühiskondliku inimese poole, sest inimene on oma tehnikas, teaduses ja poliitikas ühiskondlikku edu saavutanud. Üksiktüüpi ja tema käitumisviisi avatakse nii, et sotsiaalsed mootorid saavad nähtavaks, sest ainult nende valitsemine teeb tüübi kättesaadavaks. Indiviid jääb indiviidiks, saab aga ühiskondlikuks ilminguks, tema kired näiteks saavad ühiskondlikeks nähtusteks, tema saatus samuti. Indiviidi asend ühiskonnas kaotab oma „looduslikkuse“ ja kerkib huvi tulipunkti.“ V-efekt on sotsiaalne abinõu, kirjutab Brecht 1940. aastal

(*ibid*, 211). Seega on Brechti teater poliitiliselt, ühiskondlikult ja sotsiaalselt aktiivse inimese teater.

Kokkuvõtteks

Poliitilise teatri pioneerid Erwin Piscator ja Bertolt Brecht. Mõlemad reformisid teatrit nii sisuliselt kui vormiliselt. Piscator tõi lavale montaažitehnika, filmiklipid, dokumentaalse ainese ning uuendas ka teatri tehnilist toimimist. Kui Piscatori teater oli töölisliikumist tegudele agiteeriv, siis Brechti eepiline teater oma võõritusvõtetega soovis publikut ühiskonna üle mõtlema panna, mitte tingimata barrikaadidele ärgitada.

Antonin Artaud

Sündis 1896 Marseille's. Sündinud Antoine Marie Joseph Artaud, Antonin on diminutiiv Antoine'ist. Mõlemad vanemad olid kreeka päritolu. Lapsena põdes Artaud meningiiti ning erinevaid närvihaigusi. Oli nooruses aastate kaupa erinevates sanatooriumites, kust sai eluks ajaks kaasa oopiumisõltuvuse.

1920 alustas lavastaja Charles **Dullini** juures näitleja ja kostüümikunstnikuna. Artaud'st sai mõjukamaid 20. sajandi teatritegelasi. Näitlejana ka Georges **Pitoeffi** ja Louis **Jouvet**' juures.

Sukeldus **sürrealistlikku** liikumisse, korraldas ja juhtis sürrealistliku liikumise elu. Avaldas esimesed sürrealistlikud luulekogud. Pärast pooltteist aastat intensiivset kaasalöömist leidis Artaud, et sürrealistid ei taha midagi muud kui kodaniku publiku seas skandaali tekitada. Sellele reageeris sürrealistide juhtfiguur André Breton, kes tundis Artaud plahvatuslikust energiast enda juhipositsiooni ähvardust ning viskas Artaud sürrealistide hulgast välja.

Artaud huvitus ka **filmikunstist**, kirjutas esimese sürrealistliku filmi stsenaariumi. Sai tuntuks ka filminäitlejana (Carl Dreyeri "Jeanne d'Arci passioonis", 1928).

1926. aastal asutas ta koos **Roger Vitrac**'iga *Théâtre Alfred Jarry*. See teater tegutses veidi üle aasta ja Artaud lavastas seal enamasti uuemat prantsuse dramaturgiat. Selleks ajaks olid sürrealistid Artaud endi hulgast välja visanud. Lavastab oma näidendi ("Põlenud kõht"), Vitraci, Claudeli, Gorki "Ema", Strindbergi "**Unenäomängu**" (esimest korda Prantsusmaal). Viimasel tekitasid sürrealistid skandaali, u 30 sürrealisti tungisid saali ja hõivasid paremad kohad, ähvardasid katkestada etenduse, Artaud kutsus välja politsei, sürrealistid arreteeriti. Artaud tunneb **Strindbergiga** vaimset sidet: depressiivsus, vägivaldsus, halastamatus, seksuaalkonfliktid. Artaud rõhutas oma Strindbergi lavastuses sürrealistlikku aspekti, ignoreeris loogikat ajas ja ruumis. Huvi Strindbergi vastu jätkub, tahtis lavastada "Kummitussonaadi", aga ei lavastanud.

Vitraci "Victor e Laste võim" oli nende teatri iseloomulikem lavastus. Näidend keskklässile, on unenäoline, vastandatakse kaks maailma: laste ja täiskasvanute. Mängiti 3 etendust. Kriitikud näitasid tavapärasest üleolekut, mõned ka protestisid. Oli järjekordne rünnak kodanlikule õrnale maitsele. See jäigi Vitraci ja Artaud viimaseks koostööks.

Dadaistliku liikumisega oli seotud luuletaja ja näitekirjanik **Roger Vitrac**, kelle peamised näidendid valmisid küll 1920ndate aastate lõpupoole. Tema näidendid olid burleskid, bulevardikomöödia ja intiimse tragöödia vahel. Kuulsaks sai alles pärast surma, kui 1962 aastal lavastas Anouilh tema "Victori ehk laste võimu".

Roger Vitrac (1899-1952) noorena oli mõjutatud sümbolismist ja Alfred Jarry'st, temast sai luuletaja ja näitekirjanik. 1920ndatel kohtus Bretoniga ja ühines sürrealistidega. Peagi hakkas ta koos Antonin Artaud'ga sürrealistide grupis eemalduma, koos Artaud'ga löid Alfred Jarry Teatri, kus Vitrac kirjutas ja Artaud lavastas kõige olulisemad näidendid: "Armastuse saladused" (*Les Mystères de l'amour*, 1927) "Victor ehk Laste võim" (*Victor, ou les Enfants au pouvoir*, 1928) – Eestis lavastet, Jaan Tooming Vanalinnastuudios 1998. Nende lavastustega olid nad absurdistide nõ eelsalk, 20 aastat enne Ionescot.

Artaud üritab teatriga edasi tegutseda, kuid edutult. Teater lõpetab tegevuse, Artaud kirjutab peamiselt teatrikriitikat ja esseid.

1932. aastal ilmus Artaud'lt "Julmuse teatri" I manifest (*Le théâtre de la cruauté*), aasta hiljem II manifest. 1938. a ilmus teatrilaste kirjutiste kogumik "Teater ja tema teisik" (*Le théâtre et son double*).

1935 avab Julmuse Teatri, lavastusega "**Cenci**", aluseks inglise romantiku Shelley samanimeline tragöödia. Esimene katse kasutada stereoheli. Kujundus meenutas unenäolisi varemeid. Etendati muusikateatris, suur, kõle saal, see kitsendas Artaud võimalusi. See ka põhjus, miks lavastus mõjule ei pääsenud. Ruum oli Artaud jaoks aga väga oluline. Lavastust etendati 17 korda. Enamikke kriitikuid valdas leebe hämming, kuid tunnustati Artaud julgust. Heideti ette amatöörlikku näitlemist, Artaud ise mängis vürst Cencit. Kogu ettevõtmise lõpptulemuseks finantskrahh ja kunstiline põhjakõrbemine. See tähendab Artaud jaoks pika võitluse lõppu, et proovida end teostada traditsioonilises ühiskonnas. Lavalaudadele Artaud enam ei astunud. "Cenci" oli esimeseks – ja ka viimaseks jäänud lavastus Artaud' Theatre de Cruauté's (Julmuse Teater), eesmärgiks vallandada lääne teatri radikaalne ümberkujundamine.

Järgnesid **Mehhiko** ja **Iirimaa** reisid, mis ta vaimselt laostasid. Mehhiko ülikoolis pidas loenguid, et raha teenida. Need jätsid hea mulje, sai stipendiumi, et minna tarahumara indiaanlaste juurde. Tutvus peyote-kaktuse kultusega, hallutsinogeen. Enne seda viskas oma heroiinivarud minema, see põhjustas kannatusi. Tahtis olla valmis uueks maailmaks, läbis initsiatsiooniriituse. Artaud psüühikale oli see liig. Tagasi tulles oli füüsiliselt ja materiaalselt laostunud. Psüühika väljus kontrolli alt. Olukord halvenes, otsustas minna palverännakule Irimaale. Käitub agressiivselt, konflikt politseiga. Viiakse vägivaldselt vaimuhaiglasse. **1937-46** erinevates hullumajades. Algul olukord hull, ei allunud ravile. Siis hakkas uuesti kirjutama, aga füüsiline tervis läbi narkomaania tõttu. 1943 on võimeline loovalt kirjutama. **1946** õnnestus sõpradel ta vabastada. Naaseb Pariisi, jääb arsti järelevalve alla. Tema heaks tehakse väike kunstioksjon, saab elatusraha. Hakkab kirjutama luuletusi, kasutab oma leiutatud keelt. 1946 ilmub **luulekogu** "Hull Artaud". Esines ka avalikult. **1947** pidas teatris loengu oma elust – puupüsti rahvast täis. Luges ka luuletusi, käitus eksalteeritult, ründas vaimuhaiglate ravimeetodeid. 3 tundi kestis loeng, publik vapustatud, võibolla hakkas maailma suhtumine muutuma. Samal ajal ikka narkosõltuvuses, arenes vähk, suri märtsis 1948.

Artaud' tähtsusest

Artaud käsitas teatrit kui sõltumatut kunsti, mille olemus on müüdis ja rituaalis. Teatrile tuleb tagasi anda tema metafüüsiline sisu, pole vaja sotsiaalseid ega psühholoogilisi probleeme. Artaud' ideaaliks oli füüsiline, kehakeelele tuginev teater, mis sünnib uudse lahendusega ruumis ning mida ei tule vastu võtta mitte mõistuse, vaid meeltega. Ka näitleja hää peab mõjuma füüsiliselt. Artaud' teater on rituaalne, maagiline, see on totaalne teater, mis peab vaataja viima puhastavasse ja ülendavasse transiseisundisse. Oma teatripraktikas ei suutnud Artaud oma teatrinägemust teostada ning 20. sajandi teatri tähelepanuväärsemaid isikuid on ta just oma ideede poolest.

Tõenäoliselt mõjukaim modernistlik teatriteoreetik. Toona tundus, et Artaud' paar senist lavastust – Strindbergi **“Unenäomängu”** hüperrealistlik lavaseade, Vitraci sürrealistliku näidendi **“Victor”** tõlgendus 1928.aastal ning Artaud' enda müütiliselt ülespuhutud adaptatsioon Shelley värssdraamast **“Cenci”** 1935.a, millele oli püütud anda lausa müüdi mõõtu – polnud kuigi märkimisväärsed, kui jätta kõrvale kõigi nende lavastuste poolt põhjustatud, Artaud' patroonide ja kodanliku publiku ärritamiseks sihilikult tekitatud skandaalid. Olles ise tavatult ebanaturalistlik **näitleja**, kes võimendas psühholoogilisi seisundeid äärmuseni liialdatud žestidega ja miimika instensiivsusega ning trumpas sellega üle isegi saksa ekspressionistid, kehastas Artaud oma lavastustes peaosi mängides sõna otseses mõttes julmuseteatrit. Nende lavastuste kujundus tekitas mulje killustunud ja purustatud, viirastuslikult moonutatud perspektiividega maailmast, kus ei kehtinud enam tavapärane aeg. Seejuures asetus hullumeelse kiiruseni viidud tegevus kõrvuti liialdatult aeglaselt liikuvate kujude nõ raidkujulaadse tempoga. Suur osa neist elementidest oli pärit **tummfilmi** võtetest ning neid sai täiel määral rakendada vaid kinolinal. Kuid Artaud' ideaal etendusest, mis publikut täie jõuga füüsiliselt ümbritseks ja endasse haaraks, mis tungiks nõelravi kombel läbi vaatajate nende psühholoogilise loomuseni, seadis ülimaks eelduseks elava teatri vahetu olemuse. Tegelikuses – üheks põhjuseks ressursside nappus – saavutasid Artaud' lavastustes soovitud tulemuse vaid **heliefektid**, mida võimendasid vaatesaali neljas nurgas asetsenud kõlarid, loomaks vallutavalt võimsa kõlavibratsioonide võrgustiku.

Kui tehnilised puudused kõrvale jätta, võib Artaud' teatrikontseptsiooni piirjooni visandada **“Cenci”** lavastuse näitel. Tegevus põhines liikumise tugevalt rõhutatud rütmidel, samuti helil. Geomeetriliste kujundite orkestreeritud dünaamiline koreograafia sümboliseeris hierarhilise ühiskonna ringlevat ja suletud maailma, luues samas terava kontrasti sündmustikuga, mille valikul lähtus Artaud “instinkti äärmuslikust... kehalisest ja kõlbelisest ohjeldamatusest.” Nii ehk teisiti võib väita, et 1938.a ilmunud Artaud' esseede kogumikus **“Teater ja tema teisik”** esitatud unistuslikule ideaalile ei olnud midagi samaväärset vastu panna. Teosest kujunes erinevaid eksperimentaalgruppe inspireeriv käsiraamat enam kui kolmekümneks aastaks. See manifest esitas üleskutse rajada füüsilise tegevuse teater, mis oleks mitte ainuüksi kommertsliku meelelahutuse, vaid ka tõsise (naturalistliku) või kirjandusliku draama metafüüsiliseks teisikuks. Taoline põhimõte vastandus kompromissitult kogu senisele lääne teatrikultuurile. “Tehkem lõpp šedöövritele!” Loogika ja mõistuse ahelad, millele on rajatud kehalisust eitavale usule (kristlusele) tuginev nõdrastav tsivilisatsioon, tuleb puruks rebida “esmapilgul

ebateadliku ja tarbetuna näivas kuriteos peituvat energia kujundite” abil. Viimased vallandavad publikus ürgse spontaansuse ja “kommunikatiivse deliiriumi”. “Teatris inkarneerub müütide poolt loodud energiatega reservuaar, millele inimene ei suuda enam lihalikku kuju anda”, see toimib nagu katk, mis põhjustab “kõigi ühiskondlike vormide murendumise” ning viib inimesed tagasi nende loomulikkusse seisundisse. Seeläbi taasavastab teater vajaliku julmuse, mis kujutab endast looduse seadust, loomist läbi hävitamise.

Artaud aias ette hilisemaid arengusuundi, võttis endale **eeskujuks Idamaa teatri**. Kuid aristokraatliku no-teatri traditsiooni asemel pöördus ta **Bali** transitantsude poole, mida oli näinud 1931.a koloniaalnäitusel. Artaud’ jaoks väljendas stiliseerituse kõrge aste üheskoos Bali esinejate poolt saavutatud transiladse olekuga “vallandunud alateadvuse takti”, ta soovis sedasama näha ka oma näitlejate puhul. Individualiseeritud tegelaste kujutamise asemel pidid näitlejad olema “hieroglüüfid ... kes signaliseerivad läbi leekide ... salajasel psüühilisel impulsil, mis on rääkimine enne sõnu”. Sel moel saaks näitlejatest – sarnaselt Artaud’ enda näidendite kujudega – “suurte, väljaspool head ja kurja asuvate jõudude inkarnatsioonid.”

Artaud ja Brecht

Kuigi tema ideede olulisust mõisteti alles kaks aastakümnet hiljem, esindab Artaud ometigi Esimese maailmasõja järgse teatri üht poolust. Tema teooriad vastanduvad igas mõttes Brechti vaadetele, kuigi nende mõlema lähtepunkt oli sama – naturalistliku teatri konventsioonide hülgamine. Lähtudes näidetest Artaud’ ja Brechti kirjutiste pealkirjadest, võib paigutada teatralise spektri ühte otsa sõnade-eelse irratsionaalsuse, mis on omane Artaud’ “tundmuslikule atleetikale”. Viimase eesmärgiks oli vabastada inimese sisim loomus tsivilisatsiooni kammitsast. Ühiskonda ümber kujundama pürgiv Brechti “ratsionaalne teater” asub spektri teises otsas. Mõlemad esindavad omal kombel teatriloomingu äärmusi. Brecht saavutas kõrgetaseme kirjanikuna – olles ühtaegu nii dramaturg kui ka lavastaja. Artaud’ käsitluse järgi muutub lavastaja uutemoodi iseseisvaks dramaturgiks, kes loob ruumis kujundeid, kasutades selleks nii hieroglüüfideks muudetud ebaisikustatud näitlejaid kui ka heli, valgust ja sümboli tähendusega objekte.

Artaud mõju

Artaud kaasajal teda eitati. Miks? Peapõhjuseks peavad uurijad seda, et probleemid, millele Artaud tähelepanu juhtis, olid 1920-30ndail üksikute inimeste probleemid, kuid hiljem said need kogu ühiskonna probleemideks, hakati teadvustama. Artaud valmistas lava ette teistsuguse teatri jaoks – terapeutiline, raviv. Tänapäeva inimeste sisevajadustele see vastab. Enne **1960ndaid** aastaid ei olnud Artaud’l kuigi suurt mõju. Mõju tohutult mitmepalgeline ja mitmesuunaline. Artaud oli näitleja ja lavastaja, kuid ka luuletaja, fantaasierija, fanaatik. 1960ndaist võib rääkida peaaegu Artaud ajastust. 1960ndail Artaud ideed maailmas toimuvaga kooskõlas – mässud, atentaadid. Tolle aja noored teatritegijad ka eitasid tavateatrit ja tekstist lähtumist.

Artaud oli Barrault mentor. Näitekirjanikest mõjutatud Genet, Ionesco, Peter Weiss. Hiljem Handke, Robert Wilson.

Brook – kirjutab oma “Püha teatri” “Tühja ruumi” peatükis Artaud’st, nimetab teda geniaalseks ja prohvetiks (lk 43). Rõhutab seda, et Artaud ei jõudnud iialgi oma teatrini ning et “rakendatud Artaud on reedetud Artaud” (lk 48). Eksperimentaalne julmuseteatri hooaeg 1964 Londonis, eesmärgiks arendada välja selline näitlemisstiil, mis lubaks näidendi “Les Paravents” (Jean Genet “Ekraanid” 1961) lavale tuua. Kuigi tsensuuri tõttu taandus Brooki eksperiment kõigest valitud publikule etendatud valitud stseenidele, kasvas siit hiljem välja tolle ajajärgu üks silmapaistavamaid lavastusi “Marat/Sade”. Maailma kujutati selles kui hullumaja, kus markii de Sade muudab Prantsuse revolutsiooni teemalise “näidendi näidendis” hullumaja asukate ülestõusuks kogu autokraatlikku ühiskonda esindava Napoleoni vastu. Näidendi autor Peter Weiss oli varjamatult ühte liitnud Brechti (keda esindab mõistuseinimene Marat) ja Artaud’ (kes kehastub loomusunnilisuse ja anarhia propageerijas Sade’is).

Grotowski tegevust nähti Artaud’ ideaalide tõelise täitumisena. Ka **Living Theatre** Ameerikas lõi lavastusi Artaud’ ideedest lähtuvalt.

20 aastat Artaud’st hiljem sai siiani olulisemaks Artaud käsitlejaks **Derrida**, kelle teooriad representatsioonist ja dekonstruktsioonist on väga oluliselt mõjutatud Artaud’st. Derrida rõhutab, et Artaud soovidele vastavat teatrit pole maailmas siiamaani. Derrida küll imetleb Artaud’d, samas toob välja paradoksi Artaud’ kirjutistes. Artaud üheaegselt ülistab teatrit ja soovib seda hävitada. Derrida osutab, kuidas Artaud’ kirjutised ennast dekonstrueerivad. (Zarrilli lk 470) Siia sobib ka tsitaat Artaud’ tõlkijalt Ott Ojamaalt: Artaud’ julmuseteater on tegelikult ulmeteater (O.Ojamaa). Keegi seda teatrit kunagi ei realiseeri.

Olulistest mõtlejatest on Artaud’st raamatu kirjutanud ka Susan **Sontag**.